Diss. München 1906

A. Hehler

RÖMISCHE WEIBLICHE GEWANDSTATUEN

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

Einer hohen

philosophischen Fakultät

(I. Sektion)

der

K. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

eingereicht am 25. Juli 1906

von

Anton Hekler

ACAD. LUDOVIC. BIBL.

München 1908

Das Vorliegende ist nur ein Teil einer größeren Abhandlung, die demnächst in den bei C. H. Beck verlegten „Münchener archäologischen Studien“ erscheinen wird.

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen.

Erstes Kapitel.

Die Grundelemente des griechischen Gewandstiles in entwickelungsgeschichtlicher Folge.

Die künstlerische Gestaltung des Gewandes ist ein Problem, das die griechische Kunst immer auf das lebhafteste beschäftigte und wofür die großartige Erfindungskraft dieser Künstler mannigfache, vollendete Lösungen gefunden hat. Keine andere Kunst hat die künstlerische Wirkungskraft des Gewandes als Ausdruck „der Raum- und Funktionswerte der Erscheinung“[1]) so richtig erkannt und auf so vollkommene Weise benutzt als die griechische. Erst durch einen Überblick über die Grundelemente des griechischen Gewandstiles gewinnen wir ein richtiges historisches Urteil über das künstlerische Moment bei den römischen Gewandfiguren, die doch der Erfindung nach, wie wir sehen werden, nur als Hinterlassenschaften des Griechentums betrachtet werden können.

Die Gewandstoffe haben ohne irgend eine Beziehung zu dem menschlichen Körper in ihrer zufälligen Lage durch die Mechanik der Brüche und Falten schon ihre eigene Sprache. Von den schillernden, leichten Fältchen bis zu den wuchtig großen, breiten und schweren Faltenrücken kann das innere Wesen des Stoffes in mannigfach wechselnden Formen zum Ausdruck gelangen. Und die griechische Kunst hat diese rein im Stoffe selber liegenden Wirkungswerte reichlich zur künstlerischen Gestaltung verwertet. Erinnert sei nur an das Gewand, das vom linken Arme des sogenannten Hermes Ludovisi in einfach klaren Zügen herabhängt oder an die Chlamys am Baumstamme des olympischen Hermes mit ihrem prachtvollen, natürlich reichen Fall.

[1]) A. Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst S. 39 und 93 ff.

Zu diesem rein stofflichen Wirkungswerte gesellt sich ein neues Moment, sobald das Gewand zu dem menschlichen Körper in Beziehung tritt und in den Dienst seiner Formen gezogen wird. Zuerst in den primitiven Erscheinungen der Kunst umhüllt das Gewand als eine einheitliche, ungegliederte Masse noch ohne Falten. Beispiele dieser Entwickelungsstufe sind: die Hera von Samos, die Sitzfiguren von Milet, die Figuren der Säule des alten Artemistempels aus Ephesus. Hier läßt sich auch die interessante Sitzfigur des Aiakes aus Samos einreihen. „Da wird das Gewand weich, räumlich, ausdrucksvoll, ein Instrument, auf dem frei zu spielen dann einmal die Sache des großen Stiles wurde.“ [1]) Mit dem Streben nach voller Deutlichkeit hängt es zusammen, wenn die reifarchaische Kunst mit ihren eigenen Mitteln zur Charakterisierung des Stoffes am Gewande vorschreitet, wie wir es an den Mädchenfiguren der Akropolis sehen. Das umhüllende Gewand erhält aber erst da eine künstlerische, wirkungsvolle Gestaltung, wo es den Körper mit gegliederten Formen umgibt. Seine Formensprache wird zuerst rein durch die Mechanik der herunterfallenden Stoffmassen bedingt. Der Körper rührt sich noch kaum unter der Hülle, der Stoff bewahrt die führende Rolle. Mit welch monumentaler Kraft hat die griechische Kunst diese stofflichen Wirkungswerte zu ihren hohen Zwecken ausgenützt! Man muß nur an den delphischen Wagenlenker oder an die wundervollen Peplosfiguren erinnern, die noch mit durchgedrückten beiden Beinen stehen. Die vertikalen, breiten, einfach natürlichen Faltenzüge sind hier nicht nur Ausdrucksformen des schweren, wollenen Gewandes, sondern betonen und begleiten auch den festen Stand der Figuren. Durch diese Art von Gewandbehandlung bekommen erst die Figuren einen Wirkungswert für unsere Raumvorstellung. Die Falten sind die Ausdrucksformen für die Raumwerte der Erscheinung geworden.[2]) Das ist die monumentalste künstlerische Gestaltung, die je für eine bekleidete, ruhig stehende Figur geschaffen wurde.

Die nächste Stufe über diese hinaus vertreten diejenigen Figuren, wo durch gleichmäßige Verteilung des Tragens und der Entlastung

---

[1]) L. Curtius, Samiaca I (Athen. Mitt. 1906, T. XIV, S. 151—165).
[2]) Hildebrand a. a. O. S. 39.

zwischen den Gliedern, durch die Unterscheidung von Spiel und Standbein der Körper das Gewand durchbricht und in der Faltengebung die leitende Rolle übernimmt. Die Falten, die durch ihre Richtung und ihren Lauf den organischen Bau des Körpers und die Funktionen der einzelnen Glieder klären, also die Träger des Ausdruckes, der Lebens- und Leistungsfähigkeit des Körpers sind, möchte ich als die organischen Wirkungselemente des Gewandstiles bezeichnen. Es erwacht das Gefühl des Organischen, d. h.: „Wir können uns alle Formen in ihrer Aktion vorstellen.“[1]) Die organische Formensprache in das Gewand hineinzutragen, das ist die großartige Errungenschaft der griechischen Kunst des strengen Stiles. Und die griechischen Künstler waren sich der unendlichen Wichtigkeit dieser Erfindung wohl bewußt. Es entsteht eine lange Reihe der Frauenfiguren, bei denen das Gewand auf die einfachste und großartigste Weise als der exakteste, strenggedachte Ausdruck für die „Funktionswerte der Erscheinung“ gestaltet ist.[2]) Innerhalb dieser organischen Formensprache wird aber die stoffliche Charakterisierung des Gewandes auf das strengste bewahrt. Von dem durchscheinenden Spielbein wird das Standbein großartig und wirkungsvoll getrennt, in seiner tragenden Rolle sehr stark betont durch die schweren, stofflich wahren Parallelfalten mit ihren tiefen, mächtigen Faltenkanälen. Um die vollständigste Lösung des Gewandproblems in dieser Richtung uns zu vergegenwärtigen, verweilen wir einen Moment bei der Athena Lemnia in der Gestalt, wie sie jetzt im Münchner Gipsmuseum nach Furtwänglers Ergänzungsangaben aufgestellt ist. Welch monumentaler Rauminhalt, welch großartige Klarheit der Funktionen! Welche Fülle von künstlerischen Wirkungswerten in einer großgedachten, mächtig gestalteten Raumeinheit gefaßt!

Im späteren 5. Jahrhundert kommt der Körper immer mehr zum Vorschein. Die Phidiasische Schule benutzt das naßdurchscheinende Gewand als Hauptwirkungsmittel, wobei auf den stofflichen Charakter, auf die stoffliche Wahrheit keine Rücksicht genommen wird. Daneben begegnen wir auch Gewandfiguren, welche neben dem schweren, breitfaltigen Peplos den weichen, stofflichen Charakter des Chitons mit

---

[1]) Hildebrand a. a. O. S. 91.
[2]) a. a. O. S. 93.

feinen, gerillten Parallelfalten andeuten und dadurch den Eindruck bereichern, die Wirkung steigern. Man denke nur an den Torso Medici. (Vgl. Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik, S. 48, Fig. 2; Masterpieces S. 29; P. Hermann, Neues zum Torso Medici, Österr. Jahreshefte II 1899, S. 155, T. II u. III.)

Der Parthenonfries und die Parthenongiebel fügen zu den bisherigen Wirkungselementen des Gewandstiles noch zwei neue hinzu: die dekorative Faltenbehandlung mit den zusammengeschobenen, krausen Faltenmassen, wo man doch nichts kleinlich empfindet, wo alles so fein auf die Fern- und Reliefwirkung berechnet ist und die Steigerung des Raum- und Bewegungsinhaltes der Figuren durch Bewegtheit in den Falten.

Von der dekorativen Gewandbehandlung macht die griechische Kunst hauptsächlich in architektonischem Zusammenhange an Reliefs Gebrauch. In der dekorativen Auffassung der bekleideten Einzelfigur ging aber die Antike nie soweit wie die Renaissance: das stofflich Formale bekam nie über das Körperliche die volle Herrschaft, wie das bei Donatello an einigen Figuren der Fall ist. (Vgl. F. Schottmüller, Donatello T. 22; die Statue des St. Ludwig über dem Hauptportal von Santa Croce, T. 25; und den sog. Succone am Campanile in Florenz, T. 27.)

Die zweiterwähnte Bereicherung des Gewandstiles in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts repräsentieren die großen, schwungvollen, vom Winde bewegten Falten, die mit einer phantasieanregenden, reichen Formensprache die Bewegung der ganzen Figur begleiten. Diese äußerliche Unruhe und Bewegtheit ist eigentlich nur eine kühne, herrliche Steigerung und Begleitung des Raum- und Bewegungsinhaltes der einzelnen Figuren. Die vom Wind ergriffenen Falten sind am Parthenongiebel alle organisch gedacht: sie klären und begleiten die Bewegungen des Körpers. Das ist ein Wirkungsfaktor, den zwar die römischen Künstler auch übernommen haben, aber mit störender, äußerlicher Willkür, so daß die wirklich bedeutungsvolle künstlerische Verwertung der vom Winde bewegten Falten ihnen immer verschlossen blieb.[1])

[1]) Die zeitliche Feststellung der Kopien mit Hinzufügung von unmotiviert bewegten Falten, wie der barberinische Apoll im Conservatoren Palast (Bull. Comm. 1887, T. XX—XXI) und die kapitolinische Athena (Furtwängler, Masterpieces S. 87, Fig. 37) wird uns noch weiter unten beschäftigen.

Die große Bereicherung und Umgestaltung der Gewandfiguren im 4. Jahrhundert ist mit dem Namen des Praxiteles verbunden. Bei ihm werden zuerst die Zufälligkeiten der Natur, die kleinen zerstreuten Falten und Fältchen zu Wirkungselementen des Gewandstiles.[1]) Allein die organischen Falten bewahren immer noch die führende Rolle. Im spätpraxitelischen Gewandstil finden wir schon die ersten Keime einer malerischen Behandlung des Gewandes. Von malerischem Stil sollte man bei Rundfiguren nur dort sprechen, wo die Schatten mit künstlerischem Bewußtsein zur Formklärung benutzt werden. Es ist kaum richtig, wenn man mit dem Worte „malerisch" nur den formalen Reichtum der Erscheinung bezeichnet wie das allzuoft geschieht. Erst wo die Schatten im Sinne der Malerei zur Betonung oder Klärung der dritten Dimension in der Plastik verwendet werden, da tritt die Bezeichnung „malerisch" in ihre Rechte. Anders verhält es sich beim Relief, wo noch das Moment der perspektivischen Illusion hinzukommt. Mit dem Vordringen des malerischen Elementes geht eine gewisse Auflockerung der Formen Hand in Hand. Die ruhige Geschlossenheit, die feste Absetzung und Trennung der Einzelformen wird durch leichte, schwimmende Schattenmassen aufgehoben, die den Eindruck einer beweglichen, unbestimmten, etwas zerflossenen Formgebung hervorrufen.[2]) Während in der früheren Zeit die schaffenden Künstler mit vollem Selbstbewußtsein ihre Werke von Licht und Schatten, von äußerlichen Zufälligkeiten, von Mitteln, die nicht mit voller Sicherheit in ihren Händen lagen, möglichst unabhängig machen wollten, treten jetzt die Schatten nicht nur mit ihrem optischen, sondern

[1]) Vgl. die kurzen Bemerkungen bei Furtwängler: Sammlung Sabouroff S. 13—14; sehr wenig fördernd sind demgegenüber die Ausführungen Kleins, Praxiteles S. 354 bis 372 (Draperieproblemen). — S. auch die zum Teil sehr nützlichen Auseinandersetzungen in Benndorfs Untersuchungen auf Samothrake S. 69—75 und Amelung, Die Basis des Praxiteles S. 60 ff. — Aphrodite und Eros, Bonner Jahrbücher H. 101 S. 160 ff.

[2]) Vgl. die vortrefflichen Bemerkungen H. Wölfflins in seinem Buche: Renaissance und Barock S. 22—23, 2. Aufl. S. 21: Auch die malerische Plastik erreicht eine Komposition nach Licht und Schatten im Dienste eines Geschmackes, der vor allem auf Bewegung von Massen ausgeht. Die Linie verschwindet. Im Plastischen bedeutet das ein Verschwinden der Kante. Sie wird gerundet, also, daß an Stelle einer scharfen Grenze zwischen Licht und Schatten ein spielender Übergang entsteht .... Die klargeformten Flächen des alten Stiles werden aufgelöst, durch Zufälligkeiten unterbrochen, um den Eindruck größerer Lebendigkeit zu gewinnen.

auch mit ihrem künstlerischen Werte ein. Diese lockere, malerische Formgebung zeigt sich nicht nur am Gewande, sondern auch in der Modellierung der Köpfe. Ein Beispiel aus der hellenistischen Zeit, wo eben das malerische Element stark in den Vordergrund tritt, mag all das Gesagte klar machen. Man denke nur an den sogenannten schönen Kopf von Pergamon.[1]) Wenn das Tageslicht in voller Stärke gleichmäßig auf das Gesicht fällt, so haben die Einzelformen keine wirkliche Lebenskraft, die Wirkung ist unbestimmt, ja man möchte sagen leer. Wenn dagegen bei gedämpftem Oberlicht die formklärenden schwimmenden Schattenmassen in ihre Rolle eintreten, dann genießt man den vollen Zauber und Reiz der unbestimmten malerischen Formengebung. Die Augen haben nirgends einen festen Halt ebenso wie an den Gewandfiguren dieser Richtung, wo „die Falten bei stetigem Flusse der Linie in einer malerischen Wirkung wogen".[2]) Und diese malerische Formgebung ist in der späteren griechischen Kunst der beste Ausdruck für Anmut und süßen Liebreiz geworden. In seinen Schöpfungen äußert sich ein hoher phantasievoller Geist. Wir werden sehen, wie wenig der Sinn der Römer für diese zarteren Regungen der Seele, für Anmut und Liebreiz empfänglich ist, wie wenig sie die entsprechenden Ausdrucksformen in der Kunst verstanden haben. Ebenso fehlt ihnen auch der Sinn für das wirklich Große und Monumentale.

Es wäre sehr interessant zu wissen, inwiefern die schlank aufgebauten Frauengestalten der späteren griechischen Kunst auf die Erfindungskraft Lysipps zurückgeführt werden können. Seine Vorliebe für die leichten, schmalen Proportionen hat wohl auch bei den weiblichen Figuren mit neuer formaler Gestaltung eingegriffen. Die durchdringende Kraft dieses künstlerischen Formideals wird uns noch durch zahlreiche erhaltene Statuen bestätigt, bei denen man leicht an die lysippische Schule denken könnte.

Und mit Lysipp sind wir an die Grenze der hellenistischen Zeit angelangt, die uns etwas länger beschäftigen muß, um der äußersten Anspannung und Steigerung gegenüber, die sämtliche künstlerische Wirkungsmittel in dieser Epoche erreicht haben, den plötzlichen großen

[1]) Brunn-Bruckmann, Denkmäler, T. 159.

[2]) F. Wickhoff, Wiener Genesis S. 62, wo dies von der römischen Kunst behauptet wird im Gegensatze zu der griechischen. (!)

Umschlag, den tiefen bedeutenden Einschnitt, der mit der römischen Kaiserzeit eintritt, in seiner vollen Bedeutung verstehen und messen zu können.

Das Hauptmerkmal des hellenistischen Gewandstiles ist neben der reicheren, mannigfaltigen Umbildung und Ausgestaltung der Motive des 4. Jahrhunderts das Erwachen des Interesses am Stoffe. Die Künstler verfolgen mit raffinierter Marmortechnik die knittrigen Windungen, das Fließen und Überschneiden der Falten, suchen dem weichen, schimmernd unruhigen Wesen des Stoffes näher zu kommen mit gehäuften feinen, dünnen, zitternd bewegten Fältchen. Dabei geht das Interesse für das Formale und Organische langsam verloren. Die wundervolle Mädchenfigur von Antium ist nur ein sehr vereinzeltes glückliches Beispiel, wo neben der feinen, stofflichen Charakteristik auch der Körper mit prächtiger Klarheit zum Ausdruck gebracht wurde.[1]) An den pergamenischen Altarskulpturen sehen wir neben der gesteigerten, pathetischen Bewegung auch das Stoffliche mächtig zutage treten. Man betrachte nur die Figuren der Nyx und Kybele, bei denen innerhalb des rauschenden Reichtums, der leidenschaftlichen Bewegung der großen Faltenrücken auch das weiche Stoffliche deutlich ausgeprägt erscheint. Neue künstlerische Wirkungsmittel finden wir eigentlich nicht verwendet in diesem Gewandstile, es ist nur eine berauschende, gedrängte Steigerung und Bereicherung all jener Wirkungselemente, die wir bisher kennen gelernt haben. Noch stärker und unmittelbarer als an den Altarskulpturen ist die stoffliche Wirkung bei den ruhig stehenden weiblichen Gewandfiguren aus Pergamon, von denen bisher leider nur zwei veröffentlicht wurden.[2]) Die ruhige Haltung läßt hier die feineren Detailwirkungen noch stärker zum Vorschein kommen. Das dünne, nasse Ankleben haben wir schon im 5. Jahrhundert als künstlerisches Wirkungsmittel kennen gelernt, allein dort diente dies zu ganz anderen Zwecken; man wollte die Reize und Schönheiten der Körperformen möglichst stark wirken lassen. An den hellenistischen Gewandstatuen ist zwar der umhüllende

[1]) Vgl. Amelung im Texte zu Brunn-Bruckmann: Denkmäler T. 583—584.

[2]) Michaelis, Eine Frauenstatue pergamenischen Stils im Museum zu Metz. (Jahrbuch der Gesellschaft für lothringische Geschichte und Altertumskunde Bd. XVIII, 1; 1905 S. 213—240, T. II—III). — Vgl. dazu zuletzt Amelung: Zum Silberbecher Corsini Röm. Mitt. 1906 (XXI), S. 284.

Mantel auch ganz dünn, durchscheinend behandelt, allein im Dienste ganz anderer künstlerischer Zwecke. Man beabsichtigt durch das Durchscheinen des schwer behandelten Untergewandes reiche prächtige stoffliche Wechselwirkungen zu erzielen und durch das Ineinanderspielen der verschiedenen Stoffe eine schillernde, stofflich wahre Oberfläche zu bekommen, kurz möglichst volle Illusion des weichen, schwellenden Stoffes zu erreichen. Und das Auge wäre tatsächlich manchmal geneigt das harte Material zu vergessen. In noch höheren Maße sehen wir dieses mühsame, liebevolle Vertiefen in spielerische, stoffliche Wirkungen im Kreise der kleinasiatisch-rhodischen Kunstrichtung, die sich wahrscheinlich im Anschlusse an den Künstler Philiskos entwickelt hat.[1]) Ein charakteristisches Beispiel ist der schöne Gewandtorso aus Magnesia,[2]) wo der Mantel auch ganz dünn gespannt anliegt und mit schimmernden, schmalen, schneidend scharfen Falten umsponnen die vertikalen Falten des schweren, wolligen Untergewandes durchscheinen läßt. Dadurch entsteht ein so reiches, prächtiges, fesselndes Spiel raffinierter, stofflicher Wechselwirkungen, daß man beim Anblick im ersten Moment bezaubert mit dem Künstler den Körper vergißt. Auch das Untergewand ist mit seinem schweren Wesen durch die rieselnden, feinbrüchigen, seidenartig zitternden, leicht bauschenden Falten täuschend richtig erfaßt. Die Vorstufen zu dieser Gewandbehandlung finden wir bereits im 4. Jahrhundert. Man vergleiche nur die Statue der Nikokleia aus Knidos im British Museum,[3]) wo die gekräuselten Ränder der schillernden Falten ein deutliches Streben nach stofflicher Charakterisierung verraten. Mit demselben Bestreben hängt es zusammen, wenn die Künstler der Figuren des Mausoleums von Halikarnass bereits die Liegefalten am Gewande andeuten.

[1]) Vgl. die Gewandfiguren aus Oxford bei Michaelis a. a. O. S. 214—216, Fig. 1—3.

[2]) C. Humann, J. Rothe, C. Watzinger: Magnesia am Mäander. Bericht über die Ergebnisse der Ausgrabungen der Jahre 1891—93, Berlin 1904 T. IX. — Weitere Beispiele: Ebenda S. 197, Abb. 197; München, Glyptothek Nr. 266; Berlin Nr. 59; Watzinger, Das Relief des Archelaos von Priene, 63. Wpr. Berlin 1903, S. 4, Anm. 7, S. 5, Fig. 1. — Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen Nr. 288, 289, 1745; Watzinger a. a. O. T. II.

[3]) C. Smith: Catalogue of sculpture Nr. 1301. — Newton, Discoveries at Halicarnassus T. 56 u. 89. — Reinach: Repertoire II, S. 244, 5. — Sehr charakteristische Beispiele für den hellenistischen Gewandstil — obzwar roh gearbeitet — sind einige Torsen aus Samothrake im Hofmuseum zu Wien. Vgl. Conze, Hauser, Niemann, Benndorf: Archäologische Untersuchungen auf Samothrake Bd. I, T. 39, 40 und 47.

Mit dem mächtig gesteigerten Interesse für das Stoffliche erlahmt allmählich der strenge Sinn für die Körperformen, für das Organische in der Faltengebung. Die Raumwirkung der Figuren wird unsicher, unklar. Zwischen den Beinen erscheinen gewöhnlich die nach unten weit ausladenden, breiten Falten, die sich im hellenistischen Gewandstile so fest eingebürgert haben. Das Standbein verschwindet ganz in den weitbauschigen, wulstigen Faltenmassen. Die vielfach gebrochenen, wuchtigen Falten, die an der Standbeinseite herunterfallen, haben mit der Statik des festen Stehens nichts zu tun. Die tragende Rolle des Beines ist ganz verdunkelt. Nur das Spielbein kommt zum Vorschein und wird in seiner Bewegung zu beiden Seiten durch tiefe Schatten begleitet. Mit dem Verschwinden und Absterben des feineren, strengeren organischen Empfindens im Gewandstile hängt auf das engste zusammen die aufkommende Vorliebe für aufgerollte, wulstige, dicke Mantelränder, besonders im pergamenischen Kreise.[1]) Dadurch kann der Künstler seinem Gefallen an knittrigen Brüchen und reichen Verschlingungen, Überschneidungen reichlich Genüge tun. Ohne Zweifel ist das ein Zeichen für rohes, derberes künstlerisches Empfinden. Es ist eine effektvolle Veräußerlichung des Gewandstiles. Bei der Verwertung der aufgerollten Mantelwülste wird auf den organischen Bau des Körpers gar keine Rücksicht genommen. Man wird dieses rücksichtslose, rein äußerliche nach rohen Effekten suchende Vorgehen bei der Betrachtung der Statuen sicher unangenehm und störend empfinden. An der Gewandfigur B aus Pergamon bei Michaelis wirken diese aufgerollten Mantelränder geradezu zersetzend, verwirrend. Die Faltengebung wird zu einer virtuosen Spielerei mit den raffiniertesten stofflichen Effekten, die mit dem organischen Bau

[1]) Vgl. die Figuren auf Tafel III u. IV bei Michaelis a. a. O., einige Gestalten am pergamenischen Altarfries, die Zeusstatuette: Journ. of hell. Stud. 1890, S. 191, die hellenistische Hygieia im Belvedere des Vatikans; Berlin Nr. 591 u. 585 etc. — Die ersten Ansätze zu diesem Motiv finden sich schon bei Praxiteles, aber überaus reizvoll verwendet. Vgl. man die Artemis von Kition in Wien: Schneider, Artemisstatuette. Eben das Statuettenformat ist hier die Bedingung der schönen, bezaubernd liebevollen Wirkung. Im großen ausgeführt, würde die Statue nie und nimmer eine so hinreißende, duftige Anmut atmen. Diese Erkenntnis muß als höchster Ruhm für den schaffenden Künstler gelten. Die geniale Kraft der Vorstellung gab der gestalteten Form jene großartige Notwendigkeit, mit welcher jedes wahrhaft große Kunstwerk wirken muß.

des Körpers, mit den organischen Formen und Funktionen fast gar nichts zu tun hat. Mit dieser Vertiefung in das Stoffliche hängt zusammen, daß auch der Saum am Gewande angegeben wird.[1])

Das ist der Punkt in der Entwickelung, wo die großartige Erfindung der griechischen Kunst: das Gewand als Ausdruck des vollen körperlichen Funktionsinhaltes in einem einheitlich gestalteten Raum in Gefahr geraten ist.

Mit diesem virtuosen Ausbeuten der reichsten und verschiedensten stofflichen Effekte hat die hellenistische Kunst eine Stufe erreicht, über welche es in derselben Richtung keine Fortbildung mehr geben konnte. Neben dem Gefühl für das Organische fehlt diesem Gewandstil noch etwas, was ich als die poetische Kraft bezeichnen möchte. Diese Gewandfiguren haben keine mächtigen Anregungen für die Phantasie des Betrachters. Sie sagen alles, sie sprechen zu laut und zu viel. Ihre Sprache ist die rethorische, etwas phrasenhafte Prosa. In der Richtung des Stofflich-Äußerlichen repräsentieren diese Figuren das Höchste. Aber dieser effektvolle, auf das äußerste gesteigerte Gewandstil, der all seinen organischen Inhalt langsam verloren hat, mußte große Gefahren bergen. Und tatsächlich machen sich schon im 2. Jahrhundert v. Chr. in der griechischen Kunst Zeichen der Erschöpfung und Ermattung überall bemerkbar. Der Rückschlag nach dem rauschenden, alles erschöpfenden Reichtum konnte nicht ausbleiben. Der Athenakopf des Eubulides[2]) ist nur eine hellenistische Kopie der berühmten Athena Velletri. Und in Pergamon wurde — nebst Kopien berühmter Werke des 5. Jahrhunderts (Athena Parthenos, ein Hera- und ein Athena-Torso) — ein kunstgeschichtlich höchst interessanter und wichtiger Torso gefunden, der das Gewandmotiv der Koren des Erechtheions frei benutzt.[3])

Hier an die hellenistische Zeit müssen wir die Betrachtung der Ehrenstatuen anschließen, die in Magnesia gefunden wurden. Sie tragen

[1]) Vgl. München, Glyptothek Nr. 266; Berlin Nr. 591; und den pergamenischen Altarfries. Weiter: Revue de l'art ancien et moderne Tome XXI, p. 30—31. — Jahrbuch Arch. Anzeiger 1906 Sp. 29.

[2]) Br.-Br. T. 48. — Ath. Mitt. 1882 (VII), T. V, S. 81.

[3]) Von diesem Stücke liegt mir durch die gütige Vermittlung des Herrn Professors Winnefeld eine photographische Aufnahme vor. — Über die Zeichen der Erschöpfung vgl. F. Hauser, Neuattische Reliefs S. 177 ff.

die Namen einer römischen Familie, aber ihrem Geiste nach gehören sie noch in diese Periode. Wir erblicken an ihnen die kraftlos gewordene absterbende hellenistische Kunst. Zwischen den Torsen befinden sich auch einige, die an Praxitelische Motive des 4. Jahrhunderts anknüpfen. Und mit diesen Stücken haben wir dann einen entsprechenden Übergang gefunden zu der Augusteischen Zeit.

Die Entstehung der Statuen in Magnesia, die für die weiblichen Mitglieder der Familie des Q. Baebius und des Prokonsuls L. Valerius Flaccus errichtet wurden, kann man auf Grund der Inschriften mit Wahrscheinlichkeit in das 1. Jahrhundert v. Chr. setzen.[1]) Ein Prokonsul namens L. Valerius Flaccus ist uns aus dem 1. Jahrhundert nicht bekannt,[2]) doch weist der Schriftcharakter auf diese Zeit. Auf Grund der zugehörigen Inschriftbasen kann man drei der gefundenen Frauenfiguren benennen. Es wäre: Baebia, die Tochter des Q. Baebius und Mutter des Prokonsuls L. Valerius Flaccus, Saufeia, die Tochter des L. Saufeius und Frau des L. Valerius Flaccus und Polla Valeria, die Tochter des L. Valerius Flaccus. Für die übrigen Statuen wurden keine Inschriftbasen gefunden, sie gehören aber nach ihrem Stile und nach dem Fundorte auch in dieselbe Zeit.[3])

Das beste Stück unter allen ist zweifellos die Statue der Baebia mit erhaltenem Kopf,[4]) jetzt in Konstantinopel. Das Gewandmotiv ist im Grunde das der sogenannten Pudicitia. Der Kopf ist etwas nach aufwärts gewendet und leicht zur Standbeinseite geneigt, was einen wehmütigen Zug, einen Schimmer gefühlsvoller Träumerei in das Gesicht hineinbringt, das sonst mit seinen allgemein idealen Zügen gewiß banal und langweilig wirken würde. Der Mund ist leise geöffnet. Der Kopf war separat gearbeitet und eingesetzt. In dem Gewandstil pulsieren noch stark die Elemente des hellenistischen Formempfindens. Überall ein lebhaftes Interesse für das Stoffliche. Der dünn behandelte feinstoffige Mantel mit seinen gehäuften schmalen Fältchen und Brüchen läßt das Untergewand durchscheinen, das in seinem wolligweichen, schweren

[1]) O. Kern, Die Inschriften von Magnesia am Mäander Nr. 144, 145, 146.
[2]) O. Kern l. c. S. 119, Anm. zu S. 144.
[3]) Magnesia am Mäander S. 198.
[4]) l. c. S. 191, Fig. 198.

Charakter durch die feinen, dichtgerillten Falten dem Auge fühlbar gemacht wird. Die vatikanische Pudicitia wirkt neben diesem Stück unendlich leer und wie versteinert.

An der Statue der Saufeia[1]) ist der Mantel auch straff um den Körper geschlungen, das Durchscheinen des Untergewandes ist aber viel weniger angedeutet. Und an der Stelle der feingerillten, dünnen Falten des Untergewandes, die den seidenen, weichen Charakter vortäuschen sollen, sind hier plumpe, derb gegliederte Falten getreten, bei denen das stoffliche Interesse ganz in den Hintergrund gedrängt ist. Dieselben Bemerkungen gelten für die beiden anderen Statuen, die das nämliche Motiv haben.[2]) Die Reize, die durch das wechselseitige Spiel zweier übereinander gespannter, verschiedener Stoffe gewonnen werden können, sind im Absterben begriffen. Ein müder Zug macht sich an all diesen Werken bemerkbar. Die Kunst hat die frische Kraft verloren. Die alten Mittel wirken verbraucht, veraltet.

Und bei diesen Zeichen des Ermattens wundern wir uns nicht, wenn wir zwischen den Gewandtorsen aus Magnesia einige finden, die in ihrem Motive bewußt auf Schöpfungen des 4. Jahrhunderts zurückgreifen. Sie stammen wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. Das ist die traurige Reaktion einer kraftlosen Zeit auf alle die Übertreibungen der hellenistischen Kunst.[3]) Man hat deutlich empfunden, daß das Vergnügen am Stofflichen in den hellenistischen Werken den Körper in seinem organischen Aufbau und seinen Linien sozusagen vernichtet. Aber es fehlt die Erfindungskraft, an die Stelle des Abgestorbenen, Veralteten etwas Eigenes, Neues zu setzen. Statt der schöpferischen Tätigkeit tritt das Nachahmen ein. Damit ist ein tiefer, höchstbedeutender Umschwung zu verzeichnen. Die großartige, organisch aufbauende griechische Kunst so voller schöpferischer Freude, so unübertrefflich reich an Erfindung hört hiemit auf. Was wir von nun an sehen, ist nach den Formen und Motiven eigentlich auch noch griechische Kunst, aber es besteht doch ein weitgreifender, wichtiger Unterschied zu all dem Vorangegangenen. Bisher waren die Werke miteinander ent-

[1]) l. c. Fig. 199.
[2]) l. c. S. 199—201, Fig. 200 u. 202.
[3]) Furtwängler, Antike Gemmen Bd. III, S. 302.

wickelungsgeschichtlich durch die Kraft der organischen Fortbildung verbunden. Von nun an fehlt diese Kraft beinahe vollkommen. Der Zusammenhang mit dem Vorangegangenen ist rein äußerlich. Alles ist nur Kopieren und Nachahmen, bestimmt durch die Zufälligkeiten des Zeitgeschmackes und Willkür der Kopisten. Der Künstler schafft nicht aus sich selbst, nicht auf Grund von eigener Naturanschauung. Was wir sehen ist nicht ein gesundes, bewußtes frisches Arbeiten mit gesehenen Naturformen, sondern ein angelerntes Nachahmen fremder Kunstformen. Die glänzenden Erfindungen der früheren Zeit leben wieder auf, um unter den Händen geistloser, unfähiger Kopisten langsam dahinzuwelken.

Es ist eine vornehme, elegante Welt, die wir mit der Augusteischen Zeit betreten, aber ohne eigene Kraft und Frische. Wie wenn die Kunst das Verständnis für das Anmutig-reizvolle und für ergreifende Größe verloren hätte. Es bleibt nur eine müde, langweilige Vornehmheit, wie sie in monumentaler Gestalt aus dem Festzuge an den Reliefs der Ara Pacis uns entgegentritt. Der Mangel an eigener Beobachtung, an selbständigem künstlerischem Empfinden, an origineller Erfindungsgabe macht sich überall bemerkbar, je weiter wir fortschreiten, um so empfindlicher. Die folgenden Abschnitte sollen zu diesen Behauptungen das Beweismaterial bringen.

Zweites Kapitel.

Augusteisch-claudische Zeit.

Die augusteische Zeit gehört künstlerisch nicht zu den großen Epochen, wo etwas Eigenes, Neues hervorgebracht wurde. Die Kunst ist nicht mehr ein frisches Schaffen aus der heißen Seele heraus, sondern mehr eine kühle, angelernte Nachahmung. Die Künstler haben eine tüchtige technische Schulung, sie sind recht erfahren in der Marmorbehandlung, allein sie haben kein selbständiges Formempfinden, keine unmittelbare Naturanschauung. Sie denken in fremden, entlehnten Kunstformen.[1]) Überall, zu jedem Zwecke, als Ehren und Grabstatuen,

[1]) Vgl. Th. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder und die augusteische Kunst, Jahrbuch des arch. Instituts 1896 S. 78 ff.

als Porträt oder Idealfiguren werden die großen griechischen Vorbilder benutzt, verwendet und durch einen eigenen Geschmack des Kopierens dem vornehmen, eleganten Geist der Zeit näher gebracht. Was diesen Künstlern vor allem zum wahren Verständnis der großartigen Vorbilder mangelt: ist der Sinn für Unterordnung, die hohe intuitive Kraft, die geniale Sicherheit, mit welcher die wesentlichen Momente aus der Welt der Formen zu bewußten künstlerischen Zwecken herausgeholt und verwertet werden. Das ist das große Geheimnis, ohne welchem die Kunst eines Skopas oder Praxiteles immer unverständlich bleibt. Die Wertunterschiede der Formen sind in der augusteischen Kunst beinahe ganz verwischt. Alles ist gleich bedeutungsvoll. Darum sind die statuarischen Schöpfungen dieser Zeit bei aller Steigerung des äußerlichen Reichtums so öde, langweilig. Ganz richtig ist der Grundmangel dieser Kunst von H. Dragendorff in einem Aufsatze über die arretinischen Vasen und ihr Verhältnis zur augusteischen Kunst[1]) erkannt worden; da heißt es u. a.: „Verlor die pergamenische Kunst durch das Zuviel ihre Wirkung, so ist die Kunst der augusteischen Zeit zu gehalten. Es fehlt die Innerlichkeit, das Temperament, das sich auch in der Ruhe ausdrücken kann."

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen wenden wir uns zur Betrachtung der einzelnen Gewandfiguren. Hier werden wir zunächst:

I. diejenigen Statuen voranstellen, deren Datierung durch Fundumstände oder durch den zugehörigen Kopf sicher ist. Innerhalb dieser größeren Gruppe betrachten wir sodann

1. diejenigen Statuen, welche in Italien gefunden, eine höhere künstlerische Bedeutung besitzen in zwei Abteilungen als

a) Steh- und

b) Sitzfiguren gesondert und erst dann

2. die Bildwerke aus Griechenland, die sich an Wert mit den in Italien gefundenen nicht messen können.

Endlich werden

II. am Schlusse jeder Epoche diejenigen Torsen zusammengestellt, für deren zeitliche Einreihung wir keinen sicheren äußeren Anhalt, sondern nur stilistische Gründe haben.

---

[1]) Bonner Jahrbücher 1898, Heft 103 S. 102.

In der augusteischen Zeit kommen vor allem die Statuen in Betracht, die bei den Ausgrabungen in Herculanum und Pompei gefunden wurden.

In der Reihe dieser Schöpfungen sind wohl die bekanntesten die drei Statuen aus Herculanum in Dresden; von denen zwei mit zugehörigem Kopf unter dem Namen der kleinen und großen Herculanerin allgemein bewundert werden.[1]) Unsere Aufmerksamkeit verdienen sie nicht nur wegen ihres hohen künstlerischen Wertes, wegen der entzückenden Anmut und Schönheit, die aus ihnen uns entgegenstrahlt, sondern sie sind besonders wichtig, weil sie in die Reihe der treueren, guten Kopien gehören und auf ein Original zurückgehen, das im Kreise des Praxiteles entstanden, allgemeine, weite Beliebtheit genoß. Die vornehmen römischen Damen ließen sich mit besonderer Vorliebe in diesen Typen darstellen. Wir haben unzählige Repliken von diesen Figuren, von denen sehr viele in die späte Kaiserzeit gehören. An ihnen ist sozusagen der ganze Verfall der römischen Kunst zu verfolgen. — Die Köpfe der beiden Statuen zeigen ganz ideale, allgemeine Züge von praxitelischen Grundformen. Sie wurden in Herculanum als ideale Porträtstatuen errichtet.[2]) Dabei hat man Originale benutzt, die ich mir am liebsten als Grabfiguren idealer Art vorstellen möchte, wie sie in der Zeit und im Kreise des Praxiteles wohl sehr oft zur Schmückung des Kerameikos verwendet wurden. Hiergegen beweist die Tatsache nichts, daß an einigen Kopien der großen Herculanerin in der linken Hand die Ähren hinzugefügt sind (z. B. ein Torso in der Vorhalle der Villa Borghese und eine Vestalin in ähnlichem Motive am Forum zu

[1]) Auch die neuere Literatur hat sich für diese Figuren sehr interessiert. Vgl. zuletzt die Ausführungen von Arndt im Texte zu T. 558 der Br.-Br.schen Denkmäler, wo auch die ältere Literatur zusammengestellt ist. Hinzuzufügen sind die Notizen von Sieveking und Amelung im Texte der Einzelaufnahmen zu Nr. 1291—92. — Den Versuch, die Herculanerinnen mit der Kunst Lysipps in Zusammenhang zu bringen, muß ich als ganz verfehlt bezeichnen (S. Reinach und ihm folgend Sieveking). Die weiblichen Gewandfiguren, die auf lysippische Erfindung zurückgehen könnten, stelle ich mir ganz anders vor. Jedoch komme ich noch in einem späteren Abschnitte ausführlicher darauf zu sprechen. — Photographien von allen drei Figuren liegen mir durch die gütige Vermittlung des Geh. Rats Professor Dr. G. Treu vor.

[2]) Br.-Br., Denkmäler T. 18. — Amelung, Die Basis des Praxiteles S. 26.

Rom).[1]) Die spätere Umdeutung[2]) idealer Figuren als Persephone ist doch etwas nicht Ungewöhnliches und mit dem gedankenlosen Vorgehen der Kopisten leicht zu erklären. Es wäre auch irrig aus dem Umstande, daß eine Wiederholung der großen Herculanerin in Andros mit einer spätpraxitelischen Hermesstatue zusammengefunden zur Schmükkung eines späthellenistischen oder frührömischen Grabes verwendet war,[3]) auf ihre ursprüngliche Bedeutung als Demeter, die Gefährtin des Hermes psychopompos, Schlüsse ziehen zu wollen. Fand man doch auch die kleine Herculanerin in Aegion auf einem Grabe mit einer Hermesstatue zusammen, die mit ihr zeitlich sicher keine einheitliche Erfindung sein kann.[4]) Und in Kertsch stand die große Herculanerin auf einem Grabe neben einer männlichen Porträtstatue in der Art des Jünglings von Eretria.[5]) Alle diese Figuren sind ihrem künstlerischen Wesen nach Einzelgestalten und sind auch sicher als solche erfunden.[6]) Erst später mit dem Dahinsterben der eigenen Gestaltungskraft wurden sie ganz willkürlich durch den kopierenden Künstler mit anderen Figuren zur Gruppe verbunden und als Gräberschmuck verwendet, wobei die Herculanerinnen neben dem Hermes Psychopompos vielfach als Persephone umgedeutet wurden.[7])

Das Problem der ganz verhüllten Gewandfigur ist hier mit genialer

---

[1]) So auch Furtwängler bei der Besprechung der schönen Figur in der Gall. dei Candelabri des Vatikans (Friedr. Wolt. Nr. 1519) und ihrer Replik: Mus. Torlonia T. LIX, 232, die als Muse ergänzt in der linken Hand noch antike Reste von Ähren und Mohn aufweist, Berl. Phil. Wochenschrift 1888, Sp. 1449/50: Es war in römischer Zeit gar beliebt, weiblichen Porträtfiguren Ähren und Mohn in die eine gesenkte Hand zu geben und sie so mit Ceres zu identifizieren; jenes Attribut allein kann also nie beweisen, daß Demeter oder Kore dargestellt ist; es muß dies vielmehr von dem ganzen Typus nachgewiesen werden.

[2]) Vgl. Furtwängler, Sammlung Sabouroff S. 50 Anm. 6.

[3]) Siehe Rev. arch. 1846 T. 53 Fig. 2; Arch. Mitt. II S. 98.

[4]) Athen. Mitt. 1878, T. V/VI, Text zu Br.-Br. T. 558 Fig. 2, E. V. Nr. 631/32. — Furtwängler, Meisterwerke S. 505.

[5]) S. Reinach, Antiquités du Bosphore Cimmérienn S. 39.

[6]) Zur Darstellung von idealisierten Verstorbenen gehörte wahrscheinlich auch der weibliche Kopf in der früheren Sammlung Sabouroff T. XL. Vermutlich in der Art der Herculanerinnen.

[7]) Die rein äußerliche Zusammenfügung von Einzelfiguren zu Gruppen war in der frührömischen Zeit im pasitelischen Kreise sehr beliebt. Vgl. die Orestes- und Pylades-Gruppe in Paris, die Orestes- und Elektra-Gruppe in Neapel, die Ildefonso-Gruppe in Madrid, und endlich die Gruppe des Menelaos in Rom, wo wir von der Frauenfigur als Einzelstatue noch eine Wiederholung im Museo Torlonia besitzen.

Hand zu vollster Reife geführt. Welch gewaltiger Weg von der wundervollen, strengen Frauenstatue in Berlin,[1]) mit ihrer wortkargen Großartigkeit, bis zu den entzückend anmutigen Herculanerinnen! Dort grandios ergreifende Einfachheit, herber, würdiger Ernst, eine Faltengebung, wobei alles streng notwendig, organisch bedingt erscheint, hier dagegen liebevolle, süße Anmut, im Gewande leichter, spielerischer Reichtum. Dort alles wie unveränderlich, hier alles mehr momentan, zufällig. Diesen Reiz des Zufälligen in der Gewandbehandlung sehen wir schon an den Musenfiguren der Basis von Mantinea, die als die unmittelbarsten Vorstufen zu den Herculanerinnen betrachtet werden müssen. Die Herculanerinnen gehören zu den frühesten Figuren, die kopiert wurden. Schon am Ende des 4. Jahrhunderts finden wir Grabsteine, die das Motiv der großen Herculanerin freier und reicher mit größeren Schatteneffekten wiederholen.[2]) In Delos wurden zwei Kopien der kleinen Herculanerin gefunden, die eine stammt wahrscheinlich aus dem 2. Jahrhundert v. Chr.[3]) Die beste Vorstellung vom Originale wird uns wohl durch die beiden Figuren in Dresden vermittelt, die mit Kopf erhalten sind. Der Torso in Delos ist als Arbeit sehr gering und als Kopie auch ganz unzuverlässig. Eine weitere Wiederholung der kleinen Herculanerin befindet sich in Kopenhagen in der Sammlung des Herrn Jacobsen.[4]) Die frische, gute Arbeit weist auf die frühe Kaiserzeit. Der Kopf ist moderne Kopie nach dem Dresdener Exemplar.

Dem Kopftypus nach mit den Statuen in Herculanum auf das nächste verwandt ist eine Gewandfigur der Sammlung Jacobsen Nr. 471

[1]) Röm. Mitt. 1900, S. 181, T. III/IV.

[2]) Conze, Attische Grabreliefs T. CLIII. — Amelung, Basis des Praxiteles S. 46. — Interessant für das Weiterleben dieser Typen ist das Vorkommen der beiden Herculanerinnen auf einem Grabmal des 2. Jahrhunderts n. Chr. in einer Aedicula gefaßt. Die Köpfe scheinen porträtartig zu sein. Die eine Frau im Typus der kl. Herc. trägt tettixartige Frisur. Das Grabmal ist in der Kirche Panagie Gorgoepikoos zu Athen eingemauert. (Vgl. Ath. Mitt. 1906, Abb. 24, S. 331 ff.)

[3]) Bull. des corr. hell. 1895, Pl. VII, S. 482—84; 1880, S. 42.

[4]) Siehe Ny-Carlsberg, Glyptothek, Billedtavler Kataloget over antike Kunstvaerker, Kjobenhavn, Wilhelm Trydes Boghandel 1907 T. XXII Nr. 311. — Ebenda Nr. 310 eine Replik der großen Herculanerin. — Die Herculanerinnen hatten mit ihrem Typus auch zu unzähligen Terrakotten als Vorbild gedient. Siehe Winter, Die antiken Terrakotten II, S. 11, 36, 37, 38, 39. — Für das Weiterleben des Motivs der großen Herculanerin vergleiche auch die eine Figur an einem sogenannten Sidamara-Sarkophag in der Sammlung Cook in Richmond (Journ. of hell. Stud. 1907, T. X, S. 112 ff.).

(Katalog Nr. 354). Sie beansprucht ihrem Stile nach das allerhöchste Interesse. Das Gewandmotiv ist noch rein hellenistisch: der Künstler hat eine Musenfigur des Philiskos als Vorbild genommen,[1]) nur die Armhaltung nach dem sog. Pudicitiatypus verändert und den Mantel über den Kopf gezogen; der Gewandstil aber hat nichts mehr von dem stofflich-üppigen, hellenistischen Charakter. Die Faltenführung ist rein klassisch im Sinne des 5. und 4. Jahrhunderts: ernste, große Züge, harte Linien mit starken Schatten. Von den stofflichen Reizen ist nichts mehr zu spüren; kein leichtes Schillern, kein sinnliches Behagen an weichen, gestauten Faltenmassen, keine spielende Formen. Die Figur bringt uns in ihrem Gewandmotiv die letzten Akkorde einer verklungenen Melodie entgegen, einer Zeit, die sich in Formen mit verschwenderischer Fülle ausgelebt hat, — in ihrer Formengebung aber ist sie schon eine Vorstufe zu dem vollen Durchbrechen des klassischen Geschmackes in der augusteischen Zeit. So ist sie erst entwickelungsgeschichtlich in den letzten Jahren der Republik, als sie entstanden, recht verständlich, bei dieser Beleuchtung gewinnt sie erst die volle historische Bedeutung.

Nicht nur dem Fundorte nach, sondern teilweise auch durch Inschrift gesichert sind die Statuen der Familie Balbus, die in Herculanum gefunden jetzt im Nationalmuseum zu Neapel stehen. Es sind Bildnisse aus zwei Generationen: 1. die Reiterstatue des älteren Balbus und das Standbild seiner Frau Viciria Archas; 2. die Reiterstatue des jüngeren Balbus der laut Inschrift Prokonsul der vereinigten Provinzen Kreta und Kyrene war, indes mit dem Volkstribun des Jahres 32 v. Chr. kaum identisch sein kann.[2]) Ferner vier jugendliche Mädchenfiguren, in denen

---

[1]) Vgl. Amelung, Basis des Praxiteles S. 80; Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek Nr. 216; Arndt-Amelung, E. V. Nr. 289; Berlin Nr. 591. — Eine neue, vollständige Wiederholung der Muse des Philiskos (mit Kopf) ist neuerdings in Milet gefunden worden. Siehe Arch. Anzeiger 1906 S. 29; Revue de l'art ancien et moderne Tome XXI S. 30/31. — Photographie von der Kopenhagener Statue erhielt ich durch die Güte des Herrn Direktors Dr. Carl Jacobsen. — Vgl. Ny-Carlsberg, Glyptotheks antike Kunstvaerker T. XXXV, 471.

[2]) In diesem Falle würde zwischen seinen Titeln diese Würde nicht fehlen. Und es mehren sich die Schwierigkeiten, ihn so weit hinaufzudatieren noch infolge des Umstandes, daß die Statuen seiner Schwestern bereits claudische Frisur zeigen. Er wird wohl ein Verwandter des Volkstribunen sein und die Gunst Oktavians wird auch ihm zugute gekommen sein.

man die Balbustöchter, die Schwestern des Prokonsuls, erkennen wollte. Jedoch steht diese Identifizierung nicht fest und kann nur als Wahrscheinlichkeit betrachtet werden. Sicher ist, daß diese vier Statuen nach der Haartracht bereits der claudischen Zeit angehören.[1])

Hier interessiert uns nur die Statue der Mutter, der Gattin des älteren Balbus. Die Bilder der Töchter werden wir in einem späteren Zusammenhange betrachten. Die Statue der Balbusmutter gewinnt dadurch besonderes Interesse, daß sie ebenso wie die oben besprochene Gewandfigur der Sammlung Jacobsen an Stilelemente der hellenistischen Zeit anknüpft, aber diese ohne jedes feinere künstlerische Gefühl behandelt und zum vollen Austrocknen hinführt. (Neapel: Museo Nazionale Nr. 6168; zu der Statue gehört die Inschrift: CIRIAE · A. F. ARCHAD · MATRI · BALBI · D · D ·) Sie ist ganz in den Mantel gehüllt, der mit angespannten Falten überladen eng über den Körper geschlungen und durch den herunterhängenden linken Arm straff angezogen wird. Die Statue ist nach einem Vorbilde des 4. Jahrhunderts in der Art der Nikokleia im British Museum gearbeitet.[2]) Nur sind hier die einfachen, schlichten Züge des Originales mit reicheren, hellenistischen Wirkungselementen ausgestattet. An der Statue der Nikokleia sind nur leichte Ansätze zum Durchscheinen des Untergewandes durch den Mantel vorhanden. Diese Wirkung ist hier in übertriebener Weise, aber sehr hart gesteigert worden. Die angespannten, steifen Falten wirken maniriert. Es fehlt ihnen das bewegliche Leben. Wahrscheinlich ließ sich der Künstler sogar in der fleischigen Formengebung, dem etwas pathetischen Ausdruck des Gesichtes mit den tiefliegenden, beschatteten Augen auch durch Vorbilder in der Art der Nikokleia beeinflussen. Das Gesicht ist eine hervorragende Leistung römischer Porträtkunst. Die ganze, gesunde, sinnliche Kraft, die nüchterne Geistesart, der alles Höhere und Poetische auf ewig unbekannt blieb, diese charakteristischen Eigenschaften des frühen Römertums sind hier tief erfaßt und mit großem künstlerischen Vermögen zum Ausdruck gebracht. Als Beispiele für ähnliches Gewandmotiv können noch erwähnt werden: der Oberteil einer Grab-

[1]) Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonographie I S. 269. — Reinach, Repertoire I S. 915, 2346 A.

[2]) Siehe Anm. 3 zur S. 120.

figur aus Thera in Athen, die Benndorf in den österreichischen Jahresheften 1898 S. 4 Fig. 2 veröffentlicht hat; ein wundervoller, mit virtuosem Können gearbeiteter, effektvoll-feiner Torso aus Magnesia (Magnesia am Meander T. IX), eine Statue in Petersburg Nr. 321 (nach den Angaben des Kataloges auf der Insel Anaphe in der Nähe von Thera gefunden; Kopf und Hals einzeln gearbeitet und eingesetzt) eine Gewandfigur in Oxford (Michaelis: l. c. S. 215 Fig. 2); der Unterteil einer Statue aus Halicarnaß im Britischen Museum (Catalogue Nr. 1112; Bulletino dell Inst. 1849 S. 150 (E. Braun); Reinach: Rep. III. S. 199, 4) und endlich eine Porträtfigur aus Ephesos in Wien mit später eingesetztem, ursprünglich nicht zugehörigem Kopf. Schneider hat das Stück weit überschätzt, wenn er darin ein hellenistisches Originalwerk erblickt.[1]) Wir sehen in der genannten Statue nur eine recht geringe Fabriksleistung der spätrepublikanischen Zeit.

Trotz der mittelmäßigen Ausführung viel stimmungsvoller ist die Statue der Priesterin Eumachia in Pompei gefunden. (Mit Inschrift: EUMACHIAE · L · F · SACERD · PUBL · FULLONES ·)[2]) Die Frau steht ganz in den Mantel gehüllt, der auch über den Kopf gezogen ist. Das Gewicht des Körpers ruht auf dem linken Bein. Das Rechte ist leicht in Schrittstellung zurückgezogen. Die linke Hand zieht den Mantelrand empor. Alles Tragen ist auf die linke Seite herübergelegt, auch der Kopf neigt sich mit leichter Wendung nach links. Die Gesichtszüge sind sehr allgemein, ideal mit unbestimmtem, etwas zerflossenem, träumerischem Ausdruck und tief liegenden Augen. Man erkennt noch den praxitelischen Grundcharakter. Das Gewandmotiv geht auf Vorbilder aus dem Ende des 4. Jahrhunderts zurück. Mir sind noch zwei Wiederholungen des Motivs bekannt: ein Torso in Chalkis (aufgenommen vom Arch. Institut Phot. „Chalkis Nr. 2“) und eine Statue in Rom ehemals in der Sammlung Giustiniani (Reinach: Rep. I. S. 261 T. 502 Nr. 994).[3]) — In den Haaren und zwischen den Falten sind Rosa-farbenspuren erhalten.

[1]) Ausstellung von Fundstücken aus Ephesos im unteren Belvedere, Wien 1905 S. 23. — Ganz neuerdings ist mir auch eine kleine, reizend gearbeitete Statuette im selben Motiv bekannt geworden im Besitze der Frau Enyedi Lukács in Budapest. Der Kopf ist gebrochen und zeigt einen strengeren Stilcharakter, scheint aber doch zugehörig zu sein.

[2]) Neapel, Muzeo Nazionale Nr. 6232.

[3]) Das Motiv wurde auch für Terrakotten verwendet. Vgl. Winter, Die antiken Terrakotten II S. 45, 4.

Im Neapler Nationalmuseum befindet sich auch die Statue der sog. Livia aus Pompei im Macellum gefunden. Mit der Figur zusammen kam eine Inschrift zutage (AUGUSTAE · IULIAE · DRUSI · FIL · DIVI · AUGUSTI · D · D ·),[1]) deren Zugehörigkeit nicht mit Sicherheit bewiesen werden kann. Der ungebrochene Kopf hat mehr allgemeinen Charakter.[2]) Wir besitzen auch auf Münzen Porträts von Livia mit ideal gehaltenen Zügen, wo sie als Pietas dargestellt ist.[3]) — In den Hauptzügen bewahrt unsere Statue im Gewandmotiv das Vorbild, das wir von der sog. Artemisia des Mausoleums von Halicarnaß[4]) und von einer prachtvollen Frauenfigur aus Priene im British Museum kennen. Jedoch ist die künstlerische Wirkung der Figur von den genannten Statuen so grundverschieden, daß man die identische Anlage des Gewandes nur beim genaueren Zusehen bemerkt. Dort eine mächtige, großartig gesehene Frauenfigur, prächtig ausgestattet mit auf Gegensätzen beruhenden Wirkungen, reich und sorgfältig im einzelnen, doch monumental und einfach im ganzen. Die Neapler Statue ist eine Umbildung dieser Figur in augusteischem Geiste und Geschmacke, der für Größe und Monumentalität kein Verständnis hat. Man sieht beim Vergleichen mit traurigem Herzen, wie wenig der römische Künstler das künstlerische Wesen der herrlichen griechischen Vorbilder erfaßt hat. Seine Arbeit ist leer und langweilig. Den eminenten Wirkungswert des reich verschlungenen, zusammengeschobenen, massig schweren Mantelwulstes neben den ruhigen, stilisierten, parallelen Chitonfalten hat er gar nicht erkannt. An der römischen Porträtstatue ist der Mantelwulst ganz in die Fläche ausgebreitet, auseinandergezogen und auch die Chitonfalten zeigen nicht mehr jene strenge, gehaltene Ruhe, sie sind flott und bewegt behandelt. Im Sinne dieses flächenhaft linearen Sehens ist auch der Mantel am Unterkörper umgebildet worden. An Stelle der großen Flächen und wenigen mächtigen Falten, der schwer hängenden, dicken Stoffmassen, in denen die zerstreuten, kleinen Züge der Natur so großartig wahr

[1]) Mommsen, Inscriptiones regni neapolitani latinae Nr. 2214; Orelli, Inscriptionum latinarum amplissina collectio Nr. 5364.

[2]) Siehe Bernoulli, R. I, II, 1, S. 90 Nr. 2.

[3]) Vgl. Bernoulli, R. I, II, 1, T. XXXII, 11.

[4]) Br.-Br., Denkmäler T. 242.

wirken, ist hier ein langweiliger, öder Zug der großen, gleichmäßigen Falten eingetreten.

Es gibt noch eine römische Porträtstatue, die das Motiv der Artemisia aufgreift im British Museum.[1]) Nach der Frisur des ungebrochenen Kopfes gehört das Stück sicher in die augusteische Zeit. Wie das Motiv der Artemisia hier in der Richtung der Neapler Statue noch weiter umgebildet wird, ist für das Wollen dieser Künstler sehr charakteristisch. Alles ist bereits in linearem Sinne umgesetzt. Überall bekundet sich das Streben nach möglichstem Reichtum der Linien. Das Auge hat keinen Ruhepunkt in ihrer drängenden Fülle. Man empfindet die ganze Statue etwas dekorativ. Der große Inhalt des Originales ist verloren gegangen. Die Kopfwendung dieser Statue entspricht der sog. Artemisia. Sie neigt den Kopf leicht nach der Spielbeinseite. Das Gesicht trägt matronale Züge, von etwas weichem, müdem Charakter. In den Haaren, die schlicht zur Seite gekämmt sind, ein Lorbeerkranz. Der rechte Arm ist oberhalb des Ellbogens abgebrochen. Die linke Hand fehlt, sie war separat gearbeitet und eingelassen. Die Statue ist wahrscheinlich als eine opfernde aufzufassen; in der vorgestreckten rechten Hand hielt sie die Opferschale, in der linken irgend einen Opfergegenstand. In diesem Sinne in den Hauptzügen wohl richtig ist die Statue in Neapel ergänzt worden. — Wir werden weiter unten bei der Besprechung der olympischen Funde claudischer Zeit noch einer solchen interessanten Umbildung des Motives der Artemisia begegnen.

Noch beliebter als dieses war in der frühen Kaiserzeit das Motiv der betenden Frauen. Von diesem Typus sind uns 10 Repliken bekannt, die wahrscheinlich auf zwei verschiedene Originalschöpfungen der griechischen Kunst zurückgehen.

Typus A: 1. Rom, Vatikan, Büstenzimmer Nr. 352. Kopf gebrochen, aber sicher zugehörig. Mit zwei Statuen des Augustus in der Basilica Otricoli gefunden. Vgl. Helbig: Führer durch die öffentlichen Samm-

---

[1]) C. Smith, Catalogue of greek sculpture Nr. 1988; Photographien im Handel. — Vgl. C. S. Newton: The Castellani collection T. IX S. 3.

lungen in Rom, Bd. I S. 141 Nr. 249 (352). Museo Pio Clementino II T. 47. Clarac 920, 2342; Reinach: Rep. I, 920, 2342.[1])

2. Rom, Museo Nazionale delle Terme Nr. 33. Der Kopf aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. ist aufgesetzt und fremd. Rechte und linke Hand mit Ansatz und Attributen ergänzt.

3. Berlin Nr. 496. Der hadrianische Kopf nicht zugehörig.[2]) Vgl. Beschreibung der Skulpturen in Berlin S. 194 Nr. 496. Reinach: Rep. II 654, 2.

4. Petersburg Nr. 162. Nach Angabe des Katalogs: „Kopf und Hals einzeln gearbeitet und eingesetzt, nicht zugehörig. Rechte Hand gebrochen, linke Hand mit Gefäß antik."[3]) (Katalog von Petersburg Nr. 162 S. 74.) Wenn die Angaben des Kataloges richtig sind, so könnte nur die rechte Hand anbetend gehoben gewesen sein. Allein die Möglichkeit eines Irrtums im Katalog liegt sehr nahe. Vgl. Reinach: I, 431 Nr. 779.

5. Paris, Louvre, Cat. somm. Nr. 2228 aus rotem Porphyr; Kopf, Unterarme und Füße aus Marmor. Die letzteren mit Plinthe ergänzt. Kopf wahrscheinlich fremd mit allgemein idealen praxitelischen Zügen. Vgl. Reinach I, 264, 1943.

6. Torso aus grünem Basalt im Antiquarium (Orto Botannico) zu Rom.

7. Bruchstück einer ähnlichen Statue aus parischem Marmor in Cherchel. Vorzügliche, frische Arbeit. Durch den Fund ist die Zeit ungefähr um die Regierung Juba II. gesichert: also ganz frühes 1. Jahrhundert n. Chr. Vgl. Blanchere: Musées et Collections archeologiques de l'Algire et de la Tunisie IV. Paul Gauckler, Musée de Cherchel Paris 1895 T. XVII, 1; Reinach II, 655, 1.

8. Endlich ein scheinbar verschollenes Exemplar, veröffentlicht: Monumenti ed Annali dell' Instituto 1856 T. XXVII S. 112; Annali 1855 S. 55; Reinach II, 654, 1. I, pl. 591, 1285. Da ist der Chiton von der linken Schulter anmutig heruntergerutscht. Das ist eine interessante Um-

[1]) Photographien von diesem Exemplare verdanke ich der gütigen Vermittlung von Professor G. Körte und W. Amelung.

[2]) Professor W. Winnefeld schreibt mir über die Statue: „Ob der Kopf zu dem Körper ursprünglich zugehört, will ich nicht behaupten." Durch seine Güte steht mir eine Photographie von der Statue zur Verfügung.

[3]) Herr F. v. Stryck hatte die freundschaftliche Güte, mir den russischen Text zu übersetzen.

bildung des Motivs, wenn nicht etwa der ganze obere Teil der Statue modern ist. Es ist leicht möglich, daß die Statue noch einmal irgendwo wieder auftauchen wird.

Typus B: 1. Neapel, Museo Nazionale Nr. 5583. Bronzestatue der sog. Balbusmutter. Zwischen den übrigen römischen Großbronzen als Arbeit hervorragend. Vgl. Bronzi di Ercolano T. LXXXIII S. 329; Reinach, Rep. I, 780, 1945; II, 654, 3.

2. Paris, Louvre, Cat. somm. Nr. 483; Reinach I, 263, 1944.

Beide Typen gehen auf griechische Vorbilder des 4. Jahrhunderts zurück. Das Motiv des antiken Betens mit den beiden erhobenen Armen hat für die Künstler der klassischen Zeit große Anziehungskraft gehabt. Es entsprach ja ganz ihrem künstlerischen Geiste, der immer darauf bestrebt ist bei lockerer Fügung der Glieder den vollen Wirkungswert der Umrisse entfalten zu können. Die Beliebtheit und die weite Verbreitung dieses schönen Motivs wird uns nicht nur durch die erhaltenen Monumente, sondern auch durch die literarische Überlieferung bestätigt. Wir sehen einerseits die große Zahl der Statuen der betenden Frauen und die wundervolle Bronzestatue des betenden Knaben in Berlin, andererseits berichtet uns Plinius, daß mehrere Künstler ihre Formphantasie einsetzten, um das Motiv des Betens möglichst wirkungsvoll künstlerisch zu gestalten. Wir hören von einem Betenden des Boedas (fecit Boedas adorantem; Plinius: Nat. Hist. XXXIV, 73), den man mit großer Wahrscheinlichkeit in der Berliner Bronze erkannt hat, dann von betenden Frauen der Künstler: Euphranor (fecit . . . mulierem admirantem et adorantem; Plin.: Nat. Hist. XXXIV, 77; Overbeck, Schriftquellen Nr. 1798), Apellas (adorantes se feminas; Plin.: Nat. Hist. XXXIV, 86) und Sthennis (idem flentes matronas et adorantes sacrificantesque; Plin.: Nat. Hist. XXXIV, 90). Es ist sehr leicht möglich, daß in dem Typus A die mulier admirans und adorans des Euphranor uns erhalten ist. Die nähere Betrachtung der Statue scheint diese Vermutung zu bestätigen. Die große Anzahl der Repliken beweist, daß ein hochberühmtes und viel bewundertes Original zugrunde liegen muß. Der ganze Formcharakter des Werkes weist auf das 4. Jahrhundert, in dem Euphranor gewirkt hat. Man könnte schwerlich beistimmen, wenn jemand auf Grund der strengeren Faltengebung an der Brust an einigen Wiederholungen ein frü-

heres Original aus dem 5. Jahrhundert annehmen wollte. Und die Beobachtung, daß die ganze Figur wie gezeichnet erscheint, also auf einen Künstler hinweist, der mehr in Linien als in körperhaften Formen denkt, bringt uns noch näher zu Euphranor, von dem wir ja wissen, daß er auch als Maler tätig war. Man könnte sich eine Beschreibung wie die oben zitierte Stelle des Plinius von unseren Figuren sehr wohl vorstellen. Es ist zu bedauern, daß der originale Kopftypus dieser berühmten Schöpfung uns nicht erhalten ist. Die Art der Faltenbehandlung ist nicht an sämtlichen Exemplaren gleich. Die Figur im Vatikan hält noch Maß im Detail, bewahrt noch einen strengeren Sinn; die Falten an der Brust sind schlicht, ruhig und zurückhaltend. Viel unruhiger, zu berauschendem Effekte gesteigert erscheint uns das Motiv an der Statue in Berlin. Die ausgespannten Falten zwischen den erhobenen Unterarmen sind nicht ruhig, fast langweilig parallel, sondern wirr bewegt, wellig verschlungen. Dieser Künstler steht mit all seinen Übertreibungen deutlich im Banne der augusteischen Zeit. Die Wirkung mit plastisch geschlossenen Massen ist ganz aufgegeben, man sieht nur flächenhaft-linearen Reichtum. Der Effekt ist etwas leer, dekorativ. Ganz besondere Beachtung verdient der Torso in Cherchel, der vorzüglich lebendig, frisch gearbeitet alles andere weit übertrifft. Durch zugehörigen Kopf oder Fundumstände sind die Nummern 1 und 7 des Typus A und der Nr. 1 des Typus B für die augusteische Zeit gesichert. Alle die übrigen Wiederholungen können durch die enge stilistische Verwandtschaft zeitlich an diesen angeknüpft werden. Das letzte Stück ist wahrscheinlich die Porphyrstatue im Louvre, die kaum vor dem Regierungsantritt des Claudius entstanden ist, denn soweit wir wissen, wurde vorher in Rom Porphyr zu plastischen Zwecken nicht verwendet.[1])

Sehr gering, künstlerisch ganz jämmerlich minderwertig sind die Bronzeporträtstatuen des Neapler Nationalmuseums, die alle aus Herculanum stammen.[2]) Die ganze Klarheit des organischen Aufbaues ist an

[1]) Visconti, Mus. Pio-Clem. S. 228 ff.; Helbig, Führer S. 142 ad Nr. 238.

[2]) Vgl. Benndorf, Über die Großbronzen des Museo Nazionale in Neapel, Österr. Jahreshefte 1901 (IV), S. 187. — Neapel, Mus. Naz. 5599, 5609, 5612; Bronzi di Ercolano T. LXXXI S. 317, T. LXXXII S. 321, T. LXXXIII S. 325; Clarac 928, 2360A, 982B, 2274L, 927; Bernoulli II, 1 S. 220, 9, S. 103, 10, S. 187, 26. — Reinach, Rep. II S. 654, 6.

diesen Statuen zerstört. Die Proportionen sind mißraten, die Köpfe unverhältnismäßig klein.[1]) Das Gewand lastet wie eine plumpe Masse ohne durchgreifende Gliederung am Körper. Alle drei Figuren sind nur handwerksmäßig rohe, provinziale Arbeiten; wirklich traurige Denkmale künstlerischer Unfähigkeit. Die Köpfe sind ganz banal, ohne jeden schärfer persönlichen Ausdruck; schon deshalb muß jede ikonographische Deutung als erfolgloser Versuch verunglücken. Die Gewandmotive der drei Statuen sind uns wohlbekannt: die eine (5599) steht im Motive der Hera Barberini, die zweite (5609) erinnert an das Motiv der sog. Artemisia (vgl. auch die Neapler Livia und die Statue Nr. 1988 des Brit. Museums; alle zwei schon oben besprochen S. 133—134), die dritte (5612) geht auf ein praxitelisches Original zurück, etwa in der Art der sog. Spinnerin München.[2])

Durch Fundumstände und zugehörigen ungebrochenen Kopf ist für die augusteische Zeit gesichert die Statue Nr. 3 im Mus. Naz. delle Terme zu Rom,[3]) die in einem Grabe mit drei Aschenkisten, zwei anderen Statuen und einem Porträtkopf zusammen gefunden wurde. Ob die Inschrifttafel der Sulpicia Platorina zu der Statue gehört, ist schwer zu entscheiden und ist von unserem Standpunkte aus gar nicht von Wichtigkeit. Der ganze Körper samt dem rechten Arm ist in den Mantel gehüllt. Die herunterhängende rechte Hand rafft den Mantel auf. Der linke Unterarm ist vorgestreckt und drückt den Mantel an den Leib. Die Faltengebung ist charakterlos: schwülstiger Reichtum ohne jegliche Unterordnung. Der Statue muß im Gewandmotiv ein Original aus dem 4. Jahrhundert zugrunde liegen, das hier ganz inhaltlos geworden ist. Genaue Wiederholungen dieses Gewandmotivs sind mir in unserem Statuenvorrat nicht bekannt. Allein mit einer kleinen Veränderung scheint das Motiv sehr beliebt gewesen zu sein. So finden wir es: 1. bei einer

[1]) Man erinnert sich unwillkürlich an die Stelle des Plinius, wo er über die Erzkolosse des Nero spricht N. H. XXXIV, 46: ea statua indicavit interisse fundendi aeris scientiam.

[2]) Vgl. Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek Nr. 444. — Flasch, Die sogen. Spinnerin T. I—II.

[3]) Helbig, Führer Nr. 1010; Notizie degli Scavi 1880, T. VI S. 133—136. — Reinach, Rep. II S. 668, 5.

Statue im Sala in forma di Croce Greca des Vatikans Nr. 588; 2. an einem Torso in Dresden (Leplat T. 72, Augusteum T. 126; Hettner S. 107 Nr. 198; Clarac 975, 2513; Reinach I, 424, 754A);[1]) weitere Wiederholungen: 3. ein Torso im Giardino della Pigna des Vatikans (Amelung, Führer durch die vatikanischen Sammlungen T. 89 S. 818 Nr. 4); 4. eine Statue im Braccio Nuovo Nr. 77 (Amelung l. c. T. XIII S. 94) mit gebrochenem, aber zugehörigem Kopf, der an die Züge der Antonia erinnert. Sie trägt die Melonenfrisur hinten mit einem kleinen Schopf;[2]) 5. ein Torso im Lateranischen Museum (Benndorf-Schöne Nr. 18); 6. ein Torso abgebildet Bull. comm. 1901 S. 161 Fig. 2. — Alle diese Wiederholungen weichen von der Statue im Mus. Naz. delle Terme ab, indem dort der Mantel um den Hals geschlungen ist, während an diesen Exemplaren er mit lockerem Wulst über den vorgestreckten linken Unterarm herabfällt. Der Kopf der Figur im Termenmuseum hat ausgesprochen individuellen Charakter mit ernsten, etwas verbissenen, unangenehmen Zügen.

Durch zugehörigen Kopf und Inschrift gehören in diese Epoche zwei recht erbärmliche Statuen im Museo Chiaramonti des Vatikans (s. Amelung T. 57 S. 543/4).

1. Nr. 355 der Kopf gebrochen, doch zugehörig. Inschrift auf der Basis: RUTILIA · P · F · AVIA.

2. Nr. 357 der Kopf ungebrochen. Inschrift: RUTILIA · L · F · MATER · TER · REGIN. Nach Hülsens Ergänzung: Mater Terentii Regini. Beide haben wahrscheinlich als Grabstatuen gedient. Sie gehen auf Motive des 4. Jahrhunderts zurück. Eine dem Motive nach ähnliche Figur wie Nr. 357 ist die Fortuna in Neapel aus Pompei (Reinach I, 451, 823). Beide sind Werke ganz unfähiger Künstler. Durch die sichere Datierung gewinnen sie doch eine große Bedeutung, denn sie beweisen, wie verschieden man in der frühen Kaiserzeit gearbeitet hat. Sehr lehrreich ist es, diese schwachen Leistungen der augusteischen Epoche mit den schlechten, geringen Arbeiten der späteren Kaiserzeit

[1]) Photographie von diesem verdanke ich der Güte des Herrn Geh. Rats Professors Dr. Treu.

[2]) Von dem Gebrauche dieser Haartracht in römischer Zeit wird weiter unten noch ausführlich die Rede sein.

zu vergleichen. Der Unterschied ist prägnant und deutlich. Die Schöpfungen der beiden Epochen können kaum verwechselt werden. Die Werke des 1. Jahrhunderts zeigen eine noch mäßige Formenbehandlung; der Marmor wird sozusagen geschont, die Bildhauer hauen nicht rücksichtslos herein in die Tiefe, um derbere, stärkere Effekte hervorzulocken. Ganz anders die Schöpfungen der nachhadrianischen Epoche: hier treffen wir derberen Geschmack, tiefe Schattenpartien, eine gröbere Formensprache.

Ebenso bedeutungslos wie die eben genannten Figuren sind:

1. Eine Statue im Capitolinischen Museum zu Rom (Nr. 8 im Korridor des Hofes) mit zugehörigem Kopf. Das Gewandmotiv ist bekannt: vgl. Petersburg Katalog Nr. 305; Reinach II, 305, 4; 658, 3; 667, 7.

2. Eine Porträtstatue im Museum zu Pesaro mit zugehörigem Kopf, welcher die Frisur der Livia trägt.[1])

Mit antiker Plinthe und Inschrift, aber leider ohne Kopf ist uns erhalten die Statue der Livia Drusilla in der Glyptothek zu München. Auf der Plinthe die antike Inschrift: AUGUSTAE · IULIAE · DRUSI · F · Livia ist hier mit Benutzung griechischer Vorbilder des 4. Jahrhunderts dargestellt.[2]) Eine Replik der Figur steht in Petersburg. (Katalog Nr. 198; Kopf fremd.) Nahe Verwandtschaft zeigt die Statue im Gewandmotiv mit der Themis aus Rhamnus (Eph. Arch. 1891 T. 4), die zwar die hohe Gürtung zeigt, aber in der Gesamtanlage des Gewandes mit unserer Statue übereinstimmt. Die Art des Kopierens an der Figur der Drusilla mit den vielen kleinen Brüchen, der Sinn für die Zufälligkeiten der Natur bekundet eine Vorliebe für den praxitelischen Gewandstil.

Ebenfalls mit antiker Plinthe und Inschrift ist die Statue Nr. 37 im Braccio Nuovo des Vatikans bei den Ausgrabungen an der Via Appia herausgekommen.[3]) Die Basis mit Inschrift liegt noch heute an der Via Appia. Nach derselben ist die Dargestellte Pompeia Attia, Gattin des Didius Euprepes. Hülsen datiert die Inschrift in das 1. Jahrhundert n. Chr.

---

[1]) Genauere Notizen über das Stück verdanke ich der Güte des Herrn Professors Furtwängler.

[2]) Furtwängler, Beschreibung Nr. 367; Clarac pl. 935, 2380; Reinach I, pl. 935, 2380; Bernoulli, R. I, II, 1 S. 91 Nr. 23.

[3]) Vgl. Amelung, T. V S. 50 Nr. 37; Reinach II, 665, 9.

Dazu stimmt auch die Art der Arbeit mit der starken linearen Auflockerung. Der Kopf gehört nicht zu der Statue. Das Gewandmotiv ist eine leichte, naheliegende Umbildung der kleinen Herculanerin, für die es aber auch sicher Vorbilder gab. An Stelle spielerischer Anmut ist in dieser Figur ein gewisser theatralischer Zug, etwas männliches hereingebracht worden. Man könnte an den Einfluß der männlichen Porträtfiguren denken, etwa in der Art des Jünglings von Eretria.[1]) Die Schrittstellung und die wiegend-leichte Drehung in den Hüften verstärken für den Eindruck die Bewegungsmöglichkeit der Figur. Die Faltenbehandlung ist sehr effektvoll, mit schmalen, scharfen Falten. Von demselben Gewandmotive gibt es noch eine Wiederholung unter den römischen Statuen zu Olympia (Olympia III. Tafelband T. LXVIII, 4; Reinach II, 661, 5) und sehr interessant ist es, daß wir derselben Figur nur ins Relief umgesetzt in dem Festzuge der Ara Pacis begegnen (Petersen, Ara Pacis Augustae T. VI, 28). Die Haltung der linken Hand ist hier etwas verändert, weil die Figur einen Knaben an der Hand führt. — Ihr verwandt ist auch die Muse Polyhymnia im Vatikan, nur daß hier der Chiton unten nicht sichtbar wird.[2])

Nicht sehr günstig wird das Kunstempfinden der augusteischen Epoche beleuchtet durch die Statue Nr. 527 der Sammlung Jacobsen in Kopenhagen.[3]) Diese wurde ebenso wie eine weibliche Porträtherme in Nottingham (G. Harry-Walles, Catalogue of classical antiquities in the Art Museum of Nottingham S. 82 T. I) von dem Schauspieler und Dichter C. Fundilius Doctus gestiftet. Der Stifter ist uns auch bekannt in der prächtigen Togafigur der Sammlung Jacobsen: Arndt-Bruckmann, Griech. u. röm. Porträts T. 698—700[4]) (vgl. C. I. L. XIV, 4273; Philologus N. F. XVII (1904) S. 344 Nr. 8; Not. degli Scavi 1887 S. 197; 1885 S. 319; Bull. dell' Inst. 1885 S. 227; C. I. L. XIV, 4274). Der Günstling hat also aus Dankbarkeit seinen vornehmen Gönnerinnen Statuen errichten lassen. Unsere weibliche Porträtstatue ist in einer antiken Plinthe eingelassen, die, wie es scheint, für die Statue gearbeitet wurde. Auf der Plinthe

[1]) Br.-Br., T. 519.
[2]) Vgl. Helbig, Führer II S. 173 Nr. 277; Amelung, Die Basis des Praxiteles S. 31/32.
[3]) Ny-Carlsberg, Glyptoteks antike Kunstvaerker T. XLI, 537.
[4]) Ny-Carlsberg T. XLI, 536.

die Inschrift: Fundiliae G. F. Patronae. Der Kopf der Figur sitzt mit einem eingeschobenen, modernen Zwischenstück am Hals, ist aber nach Herrn Dr. Jacobsens Mitteilung zweifellos zugehörig. Wenn aber auch die Zugehörigkeit bei dem ergänzten Zustande der Statue nicht sicher entschieden werden kann, so sprechen wenigstens stilistische Gründe nicht dagegen. Das Gesicht zeugt von herbem, trockenem Ernst und nüchterner Geistesart. In den Formen dominiert der große, klare Knochenbau. Der Ausdruck ist ganz stimmungslos. Das Gewandmotiv erinnert an die Eumachia in Neapel, nur daß der Mantel hier nicht über den Kopf gezogen ist. Eine genaue Wiederholung der Figur befindet sich im Museo Torlonia zu Rom (T. XLVII, 188) mit flavischem Kopf. Was unsere Figur so langweilig macht, ist der Mangel an durchgreifender organischer Kraft und Gliederung in der Faltengebung. Die Formen wirken anstatt selbstbestimmend, zurechtgelegt, schwächlich.

Zwischen den sitzenden weiblichen Gewandfiguren, die in der augusteischen Zeit auch sehr beliebt waren, verdient die erste Stelle nicht nur zeitlich, sondern auch künstlerisch die großartige Sitzfigur des kapitolinischen Museums zu Rom (Gallerie Nr. 42).[1] Die ganze linke Gesichtshälfte mit Nase und Haaren ist modern aus Gips ergänzt. Man hat fälschlich die Pupillen des linken Auges angedeutet in späterer Weise.[2] Am rechten Auge ist von Vertiefung keine Spur. Dieses ist intakt und antik. Die Haartracht, soweit sie erhalten, weist auf die letzte Zeit der Republik oder den Anfang der Kaiserzeit. Die Statue steht in ihrer ganzen, grandiosen Auffassung und Gesamtanlage ganz einzig da unter den römischen, weiblichen Porträtfiguren. Eher könnte man unter den männlichen Sitzfiguren Parallelen finden. Ich denke vor allem an den sog. Aristoteles im Palazzo Spada zu Rom.[3] Sie sitzt feierlich und ernst tief in den Mantel gehüllt auf einem lehnenlosen Stuhl mit ge-

---

[1]) Siehe Helbig, Führer I Nr. 450; Clarac 897 Nr. 2285A; die Statue ist auch bei Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Text zu T. XV—XVII Anm. 23 erwähnt.

[2]) Die allgemeine Annahme, daß die eingeritzten Pupillen mit der größeren Büstenform erst trajanischen Ursprunges wären, scheint mir falsch zu sein. Es lassen sich für beide schon flavische Beispiele nachweisen.

[3]) Siehe Helbig, Führer II Nr. 998; Arndt-Bruckmann, Griech. und röm. Porträts T. 378—380 (Kopf fremd).

kreuzten Beinen und aufrechtem Oberkörper voll majestätischer, gemessener Einfachheit. Eine starke innerliche Konzentration spricht aus der Figur. Dies strenge Insichgeschlossensein ist hier unübertrefflich in Formen ausgedrückt. Sie sitzt in sinnender Ruhe, den linken Arm quer über den Körper gelegt, das Kinn auf die rechte Hand gestützt. Das ist ein Motiv, dem wir um die Mitte des 5. Jahrhunderts an Reliefs und Freifiguren sehr oft begegnen und das auch später noch das beliebteste Motiv geblieben ist für trauriges Nachdenken und trübes Sinnen. Man denke nur an den Sarkophag der Klagefrauen.[1])

Das Formproblem, das wir an der kapitolinischen Figur gelöst sehen: die Konzentrierung des Körpers in einem möglichst knappen Raum mit dem Streben nach voller funktioneller Klarheit, der völlige Verzicht auf jegliche Zierform ist von Künstlern um die Mitte des 5. Jahrhunderts sehr oft aufgegriffen worden. Um diese Zeit müssen wir das Vorbild unserer Statue ansetzen. Die fließend geschwungene Art der Faltenführung und der schmal aufgebaute Oberkörper, die für eine spätere Datierung sprechen, können doch dem verändernden Geschmacke des Kopisten zugeschrieben werden.[2])

Von besonderem Interesse ist es, wenn wir die Sitzfiguren des Phidiasischen Kreises mit unserer Figur vergleichen. Jene sind uns in mehreren Kopien erhalten, eine der besten die sog. Olympia im Museo Torlonia[3]) zu Rom. Die formale Auffassung und der geistige Inhalt sind grundverschieden. Schon die Art, wie die beiden Figuren sitzen, ist ganz anders. Hier eine Figur für die Faceansicht komponiert, ein festes Sitzen wie in Ruhe gebannt, voller Energie. Alles drängt nach der Mitte. Die Glieder sind zusammengeschoben. Alle Linien, alle Bewegungen treffen sich in der Mittellinie. Dort dagegen eine Figur lässig der Länge nach gelagert wie hingegossen. Die Arme rücken in bequemer Haltung weit auseinander. Alles zerfließt nach außen mit einem majestätischen, königlichen Schwung. Dort eine volle Kon-

[1]) Vgl. Hamdey-Bey-Reinach, Une nécropole royale à Sidon T. VI—IX.

[2]) Furtwängler hat sich aus diesen Gründen für ein Vorbild des 4. Jahrhunderts ausgesprochen.

[3]) I monumenti del Museo Torlonia T. XX, 77. — Mon. dell' Inst. XI (1879) T. XI; Annali 1879 S. 176—200.

zentration, hier ein vornehm-lässiges Sichgehenlassen. Dort ist alles zusammengenommen in geschlossene Haltung, hier alles aufgelöst in elegant-leichte Regung. Dort ein Kreis, wo sich alles durch den Mittelpunkt bestimmen läßt, hier eine freie Wellenlinie von ungebundenem Rhythmus.

Ähnliches Problem, wie in unserer Figur vorliegt: eine Raumeinheit möglichst kompakt zu füllen und zu beleben, ist für den mächtigsten Plastiker der Renaissance Michel-Angelo sozusagen zur Lebensaufgabe geworden. Allein er hat eine ganz andere Lösung dafür gefunden. Er komponiert nicht in Linien, sondern in Massen. Die zusammengedrängten, gegeneinandergehaltenen Körpermassen, die in eine Fläche gezwungen werden, verleihen seinen Gestalten jenes überaus intensive, reichhaltige Leben.[1])

Obzwar als Erfindung wahrscheinlich früher entstanden, ist die kapitolinische Figur formal doch komplizierter, verwickelter, als die sog. Olympia mit ihren Repliken. Sie sind eben aus ganz verschiedener künstlerischer Anschauung entsprungen. Der eine Künstler sah wirklich plastisch und hat seine Figur in die Tiefe entwickelt, der andere dagegen komponierte mehr reliefartig, flächenhaft. Für die phidiasische Schöpfung kann der Zeus am Parthenonfriese als unmittelbare Vorstufe aufgefaßt werden. Und es ist interessant, daß wir auch dem Motive der kapitolinischen Figur schon in der vatikanischen sog. Penelope für die Fläche gestaltet begegnen. Die phidiasische Erfindung entwickelt sich leicht faßlich für die Augen mit völliger Differenzierung der Glieder. An der kapitolinischen Statue sind Arme und Beine gekreuzt, zusammengenommen.

Die nächsten Parallelen zu den eben betrachteten Sitzfiguren finden wir in der Vasenmalerei der Epoche, wo die Originale unserer Statuen entstanden sind. Für die große, konzentrierte Haltung vgl. man die eine Figur: Arch. Zeitung 1882 auf T. VII, 1, die auch in ganz zusammengedrängter, formaler Geschlossenheit in ihren Mantel gehüllt dasitzt. Weitere Beispiele: die Figur der Penelope auf den Skyphos in Chiusi: Mon. dell' Inst. IX T. 42, Reinach, Rep. des Vases I, 191, 1; Furtwängler-

[1]) Vgl. meine Ausführungen in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" 1907 Nr. 156.

Reichold, Griechische Vasenmalerei T. 57, 3, auf einer späteren Vase T. X Nr. 2; Textvignette zu dem Texte der Tafeln XV—XVII in Furtwänglers Sammlung Sabouroff. Die königlich, frei gelagerten Figuren finden auch ihre Schwestern in der Vasenmalerei; ganz dieselbe Haltung, ganz dieselbe Art des Sitzens finden wir bei einigen entzückenden Figuren auf einer Pyxis vom Ende des 5. Jahrhunderts. Vgl. Furtwängler, Sammlung Sabouroff T. LXIV; Bull. nap. nuov. Ser. II T. 2; Reinach, Rep. des Vases I, 477, 2. Für den kleinen beschränkten Raum der Gemmen eignete sich besonders das Motiv der kapitolinischen Figur. Wir finden sie tatsächlich öfter von den Steinschneidern benutzt. Siehe Furtwängler, Antike Gemmen: Tafelband T. X, 20, 34, IX, 35. Die Koroplasten bedienten sich auch dieser beiden herrlichen Schöpfungen der Plastik. Beide Typen kommen vor in Terrakotten: vgl. Heuzey, Les figurines de terre cuite de Musee du Louvre T. XXVIII, 4; XXV, 1; XXVI, 1; Winter, Die antiken Terrakotten Bd. III S. 108, 2, 3, 4, 8; 109, 6; das letztere Stück eine sehr schlagende Analogie zu der Statue im Kapitol. Siehe auch Pottier-Reinach, La Necropole de Myrina T. XXXVI, 2. Für den phidiasischen Typus vgl. Winter, Die antiken Terrakotten III, S. 107, 1. — Als Übergang zwischen den beiden Typen kann das Grabmal der Diodora im athenischen Nationalmuseum erwähnt werden. (Photographien von derselben im Handel.) In der Stimmung noch sehr konzentriert, zusammengenommen, allein die Glieder beginnen schon die Auflösung: der linke Arm ist über die Stuhllehne gelegt.[1])

Der große Stil bedingte bei unserer Figur sozusagen die etwas flüchtige, nachlässige, rohe Behandlung. Die Statue war sicher nicht für den vollen Sonnenschein berechnet. Das gedämpfte Licht einer Grabkammer hat ihre Wirkung zu ergreifender Höhe gesteigert; denn daß sie als Grabfigur verwendet wurde, darüber kann man kaum zweifeln.[2]) In Rom ist noch eine Wiederholung der Figur vorhanden in der

[1]) Siehe weiter den weißgrundigen Lekythos, Bonner Studien T. XII; Murray-Smith, White athenian Vases in the British Museum T. I. — Einige Grabreliefs auf Paros, Arch.-Epigr. Mitt. aus Österr.-Ungarn XI (1887) T. IX C 5, 6; D 2, 3, 4 (Löwy auf S. 147 bis 188). — Hiller-Gaertringen, Inscriptiones Graecae vol. XII Abb. ad Nr. 371. — Conze, Attische Grabreliefs T. 114/15.

[2]) Vgl. die vortrefflichen Ausführungen über die Verwendung der Sitzfiguren in der griechischen Sepulchralplastik, Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Text zu Tafeln XV—XVII.

Sammlung Barracco. Diese hat wahrscheinlich auch einen Porträtkopf getragen.

Nach dieser Gestalt empfindet man die sitzende Figur in Madrid: Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen Nr. 1768—1770 mit ihrer überreichen Faltengebung als nichtssagend, leer.[1]) Es fehlt eben der große Zug. Der Kopf sitzt, wie mir P. Arndt freundlichst mitteilt, ungebrochen. Er hat anspruchslose, jugendliche Züge mit stark gewelltem, gescheiteltem Haar. Man könnte an Antonia denken. Rechter und linker Unterarm sind abgebrochen. Sie trägt den gegürteten Chiton mit Ärmeln und den Mantel darüber, der auf der linken Schulter breit aufliegend über den Kopf gezogen ist, den ganzen Unterkörper, die beiden Beine umhüllt und mit einem Wulst über den linken Arm geworfen ist. Die Schöpfung wird wohl auf ein Original des 5. Jahrhunderts zurückgehen. Eine genaue Wiederholung der Figur ist mir nicht bekannt. Als Statuen, die auf ähnliche Vorbilder zurückgreifen, nenne ich die Figur im Hofe des Konservatorenpalastes zu Rom: Einzelaufnahmen Nr. 472, die Statuette der Münchener Glyptothek Nr. 206a und die sitzende Demeter in der Sammlung Jacobsen: Arndt, La Glyptotheque Ny-Carlsberg T. 68 S. 108.

Außer den Statuen, wo uns Inschriften und zugehörige Köpfe eine sichere Grundlage bieten, möchte ich hier noch einige Stücke anreihen, die zwar keine zugehörigen Köpfe tragen, aber durch ihren Stilcharakter, durch ihren deutlichen Zusammenhang mit den bisher betrachteten, sicher in diesen Kreis gehören. So vor allem eine Statue in Dresden, die den Kopf der Julia Mammea getragen hat.[2]) Der Kopf gehört aber, wie mir durch Professor G. Treu bestätigt wurde, nicht zum Körper. Wir lernen hier denselben Geschmack kennen wie an der Statue aus Apoptera im British Museum (Nr. 1988). Kein Sinn für Größe und Monumentalität, Verzicht auf alle stärkeren Gegensätze in der Wirkung, eine kalte, vornehme, ermüdende Gleichgültigkeit in der Faltenbehandlung; die Falten haben nur die Aufgabe, die Fläche zu beleben. Die

---

[1]) Reinach, Rep. de la stat. II 685, 1; Bernoulli, Röm. Inkonographie II, 1 S. 92.

[2]) Augusteum 145; Leplat T. 66; Clarac 424, 754A; Hettner S. 114 Nr. 242 aus Villa Albani. — Durch die Güte des Herrn Professors Treu stehen mir Photographien von der Statue zur Verfügung.

Formen sind nicht gesehen, sondern ganz empfindungslos angelernt. Die Statue wird auf ein Vorbild des 4. Jahrhunderts zurückgehen. Sehr ähnlich im Motiv scheint eine Statue in der Sammlung Mattei (Coll. Mattei T. IL; Reinach I, 454A, 806B). Die Figur in Dresden steht auf dem linken Bein, das rechte ist leicht entlastet und zurückgesetzt. Sie trägt den Chiton und den Mantel darüber, der mit tiefem, bis über die Hüften reichendem Überschlag fest über den Körper geschlungen, durch den linken Ellbogen festgehalten wird. Die Füße und der Mantelrand über der Plinthe sind ergänzt.

Die Gewandstatue der Münchener Glyptothek Nr. 197[1]) stellte wahrscheinlich auch eine römische Dame dar. Sie war als Ceres gedacht, wie die Ähren in der linken Hand beweisen. (Nur soweit sie über die Hand herabhängen ergänzt.) Der Kopf, der jetzt auf der Statue sitzt, ist modern. Nach ihrem Gewandmotiv ist die Figur eine Umbildung eines wohlbekannten Originales im Sinne der frühen Kaiserzeit. Die ganze Anlage ist bedeutend bereichert, die Brust ist ganz schmal geworden und gibt eine schlanke, elegante Erscheinung. Außer der Athena Albani, Hope und Farnese (Furtwängler, Meisterwerke S. 103 bis 114; Masterpieces S. 73—81) wird dieser Typus durch folgende Statuen vertreten:

1. Rom. Vatikan, Giardino della Pigna, Amelung, Führer T. CXIV, Nr. 218 (mit fremdem praxitelischem Kopf).

2. Museo Torlonia T. CXXIV, 482.

3. Rom, Vatikanischer Garten: Einzelaufnahmen Nr. 802.

4. Woerlitz, Hosaeus 27; Einzelaufnahmen Nr. 396.

5. Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 56; Amelung T. IX.

6. Eine Karyatide in Mantua: Dütschke, Bildwerke IV, 720; Monuments et Memoires 1903 S. 24.

7. Petersburg Nr. 269.

8. Rom, Konservatorenpalast Fot. 2761.

9. Karyatide in Petersburg Nr. 303; Mon. et Mem. 1903 S. 25.

[1]) Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek Nr. 197; Clarac 434, 789; Furtwängler, Statuenkopien S. 54.

10. Karyatide in dem Musco Archeologico zu Venedig; Mon. et Mem. 1903 S. 21 Fig. 7.

11. Karyatide aus Tralles; Mon. et Mem. 1903 T. II.

12. Villa Albani, Rom Nr. 2; Clarac 438G, 759E Fot. Molins 2752.

13. Berlin Nr. 582.

14. Rom, Vatikan, Giardino della Pigna; Amelung T. CXXI Nr. 233.

15. Stockholm Nr. 11.

16. London, British Museum (als Isis).

17. Sacken, Die antiken Bronzen in Wien T. V, 4; Schneider, Album T. 26; Reinach II 292, 2.

18. Petersburg: Compte rendue 1867 S. 153. Vgl. Furtwängler in der Berl. Phil. Wochenschrift 1896 S. 599.

19. American Journal of Arch. 1902 (VI) T. 16 (ein Torso in ähnlichem Motiv in strengerer Fassung, nur daß hier die Gürtung über dem Mantel hinzugefügt ist).

20. Kopenhagen, Ny-Carlsberg Glyptoteks antike Kunstvaerker T. VIII, 102, Replik der farnesischen Athena.

Wenn man diese Gruppe der Statuen überblickt, so scheint es sicher, daß unsere Figur die nächsten Beziehungen nicht zu der Athena Farnese, sondern zu der Statue im Garten des Vatikans (Amelung T. 114) hat, in der man auf Grund der überbreiten Brust und nach der ganzen Anlage eine Kopie nach einem älteren Originale vermuten könnte. Man vgl. nur die Steilfalten, die von der rechten Schulter parallel und dicht herunterfallen. Sie stimmen Zug für Zug überein, nur daß an der linken Seite das strengere System der Falten etwas aufgelockert ist. Auch die Faltengebung am Unterleib stimmt überein. Was die Hope-Farnesische Athena auszeichnet, die große, klare Gliederung der Figur mit großen, schlichten, ruhigen Faltenzügen, das fehlt hier vollkommen. Ich möchte vermuten, daß in der Statue des vatikanischen Gartens und der Glyptothek eine treuere und eine umgebildete Kopie nach einem strengeren Originale uns vorliegt. Auf dasselbe Original wird wohl zurückgehen die Figur im Lateran, die wie eine vereinfachte, größer gedachte Ausgabe unserer Statue erscheint mit mächtigen Falten. Gemeinsam ist mit der Porträtfigur der Glyptothek auch die ungewöhnliche Schlankheit. Die Statue im Lateran hat wahrscheinlich auch Porträtkopf getragen und ge-

hört noch in das 1. Jahrhundert n. Chr. Weitere Kopien von demselben Originale sind die Figuren im Giardino della Pigna (Amelung T. 114) und in Stockholm, die auch die breitere strengere Anlage der Brust und das charakteristische System in der Faltengebung behalten haben. An diesen Typen lehnen sich sehr nahe an die Karyatiden von Mantua und Petersburg. (Monuments et Memoires 1903 S. 24—25 Fig. 10 u. 11.) Und das würde auch sehr gut passen, falls ein Künstler, wie etwa Agorakritos, von dem wir auch sonst wissen, daß er eine besondere Neigung für altertümliche Formen gehabt hat (vgl. Furtwängler, Statuenkopien S. 54—56. Siehe auch ebenda auf T. X die sitzende Statue der Kybele in der Villa Doria Pamfili zu Rom, die eine ähnliche Gewandanordnung zeigt wie die oben betrachtete Gruppe) hier bei der Erschaffung eines Karyatidentypus an ein älteres Vorbild angeknüpft hat. Damit verfolgte er auch einen künstlerischen Zweck. Der Eindruck des festen, tektonischen Aufbaues wird durch die Strenge der Faltenzüge gesteigert. Die Falten, die bei der farnesischen Athena mit schlichter Größe den organischen Bau der Statue klären und heben, würden hier nur eine Disharmonie in die tektonische Bestimmung der Figur hereinbringen; alles wirkt zur Erhöhung des festen Standes. Der ganze Organismus geht künstlerisch in der Idee des Tragens auf. — Eine eigentümliche Mischbildung vertreten die beiden Statuen in Berlin (Nr. 582) und in der Villa Albani, die am Chiton noch einen kurzen Überschlag hinzufügen und in der ganzen Anlage der Faltengebung mit der größeren Klarheit dem mächtigeren Eindruck der organisch mehr durchdachten Faltengebung der farnesischen Athena sehr nahe stehen. Es liegt hier eine späte, freie Umbildung dieser Figur vor uns, die vielleicht schon der römischen Zeit angehört. — Ob in der Statue im Museo Torlonia (T. CXXIV, 482) eine archaistische Kopie nach einem echten, alten Werke vorliegt, das ist eine Frage, die wir hier nicht beantworten können.

Derselbe künstlerische Geist wie aus diesen Einzelfiguren tritt uns aus den monumentalen Reliefs der augusteischen Zeit an der Ara Pacis entgegen, die wir hier wenigstens in aller Kürze nach ihrer künstlerischen Auffassung und stilistischen Eigenart berücksichtigen wollen, um die größeren Zusammenhänge nicht zu verlieren. Dem eigentlich Künstlerischen an diesen Reliefs wurde Petersen in seinem Buche: Über die

Ara Pacis Augustae sehr wenig gerecht.[1]) Dieselben hängen mit den stilistischen Bestrebungen, die wir an den Einzelfiguren beobachtet haben, auf das engste zusammen und tragen deutlich die Merkmale der augusteischen Zeit. Was man an den Reliefs sieht, ist ein ausgesprochener Sinn für Linienklarheit, für linear dekorative Komposition, worunter die Klarheit der Formen und Bewegungen beträchtlich leidet. Diese scharfe, dominierende Liniensprache bewirkt, daß die Figuren einzeln so wenig heraustreten. Die Bedeutung der Umrisse ist ganz in den Hintergrund getreten. Die Gestalten sind weder in sich noch als Gruppen untereinander geschlossen und in den Bewegungen pulsiert keine Frische, keine Erfindungskraft. Ein langweiliges Sichwiederholen, ein Mangel an künstlerischer Vorstellung. Und nicht nur diese künstlerischen Eigenschaften zeigen die nahen Beziehungen der Ara Pacis zu den von uns betrachteten Figuren: einige von diesen sind wie aus den Reliefs herausgeschnitten. Man vgl. die Statue im Braccio Nuovo Nr. 37 (Amelung T. V) mit der Figur bei Petersen T. VI, 28 und die in der Sala della Croce des Vatikans Nr. 588 mit Petersen T. VI, 24. Bei der Betrachtung der Figur (ebenda) T. V, 39 wird man sich gewiß an das Motiv der Eumachia erinnert fühlen.[2])

Nach all diesem hat sich die augusteische Epoche als eine Zeit, wenn auch nicht von eigener Erfindung, so doch von eigener Geistesrichtung und eigenem künstlerischem Geschmack gezeigt. Eine klare, nüchterne, mehr in Linien dekorativ, als in Formen monumental denkende Kunstwelt. Ein kühler, vornehm eleganter Geist, dem jedes Verständnis für Größe und Anmut mangelt. Ein Stil ohne Phantasie, ohne Glanz und Poesie. Die Künstler raffen sich wohl manchmal auf bis zum Virtuosentum, allein das Schaffen aus der heißen Seele heraus mit dem Zauber der hohen intuitiven Kraft, — das blieb ihnen immer verschlossen. Das ist wie eine Welt mit ewiger Windstille, mit ständig trübem Himmel. Weder Sonnenschein, noch Gewitter.

---

[1]) Vgl. Wickhof, Wiener Genesis S. 21; E. Reisch, Zur Ara Pacis Augustae (Wiener Studien Bd. XXIV [1902]) S. 193 ff. — A. v. Domaszewszky, Die Familie des Augustus und die Ara Pacis (Österr. Jahreshefte VI [1903]) S. 57 ff.; Courbaud, Le bas-relief romain S. 77—95.

[2]) Vgl. die Hinweisungen auf die Stilmischung an der Ara Pacis: Röm. Mitt. X, S. 145 (Petersen).

Die künstlerischen und geistigen Bestrebungen der augusteischen Zeit verlaufen bis weit in die claudische Zeit hinein. Wenn wir die Eigenart der augusteischen Epoche stark hervorgehoben haben, so müssen wir andererseits betonen, daß sie von der claudischen Zeit nicht schärfer abgetrennt werden darf. Die beiden Epochen hängen künstlerisch eng zusammen. Nur bei genaueren Betrachtungen stellt sich heraus, daß die claudische Zeit künstlerisch doch noch etwas anderes bedeutet als eine Fortsetzung und daß hier neue Bestrebungen einsetzen, die ihren vollen Sieg erst später in der Flavierzeit erringen. Im Gegensatze zu dem linearen Geschmacke der augusteischen Zeit treten jetzt größere Formen, breitere stoffliche Falten auf. Man hält sich jetzt bei Porträtfiguren enger an die Vorbilder. Wenn man verändert, sind nur Einzelzüge und Äußerlichkeiten.

Als Beweise zu diesen allgemeinen Bemerkungen dienen gleich die ersten Statuen, die wir betrachten. Die eine ist eine ganz treue Kopie, die anderen sind freie Wiederholungen mit Hinzufügung äußerlicher Züge nach einem Original des 5. Jahrhunderts. Das Verhältnis dieser Statuen untereinander und zu dem Original, das wir hier glücklicherweise nachweisen können, beleuchtet sehr interessant die Art, wie die Kopisten gearbeitet haben.

1. Weibliche Porträtstatue im Lateran zu Rom Nr. 436 (Helbig I S. 451 Nr. 672 [436]; Röm. Mitt. 1892 S. 237—238; Bernoulli, R. I., II, 1 S. 183 Nr. 10). Der Kopf ist nicht zugehörig und sitzt sehr ungeschickt auf dem Körper. Die Schulterlocken, die den Kopf mit dem Körper verbinden, die also die sichere Zugehörigkeit beweisen könnten, sind aus Gips. Die Statue stammt nach den Fundumständen sicher aus der claudischen Epoche. Die Arbeit ist sehr mittelmäßig.

2. Weibliche Porträtstatue, Sammlung Jacobsen, Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 535; der Kopf ist moderne Ergänzung auf Grund des lateranischen Exemplares.[1]) Vgl. Ny-Carlsberg, Glyptoteks antike Kunstvaerker T. XLI, 535.

3. Weibliche Porträtstatue in der Glyptothek zu München Nr. 208 (Furtwängler, Beschreibung Nr. 208 S. 178). Der Kopf fremd, ideal im Aphrodite-Typus des praxitelischen Kreises. Der Torso gehörte zu einer

[1]) Photographie von der Figur verdanke ich der liebenswürdigen Güte des Herrn Direktors Dr. C. Jacobsen.

römischen Porträtstatue, wie der verwitterte Rest des claudischen Zopfes am Nacken deutlich beweist. (Vgl. Furtwängler l. c. S. 179.)

Alle drei Statuen gehen auf ein gemeinsames Original aus der großen phidiasischen Epoche zurück, das uns durch Furtwänglers Untersuchungen bekannt geworden ist. (Vgl. Furtwängler, Originalstatuen in Venedig T. I—II, S. 9—15.) Dieser Typus ist um die Mitte des 5. Jahrhunderts entstanden, eine der großartigsten Götterbildungen dieser Epoche. Die kopierenden Künstler haben sich, wie die nähere Gegenüberstellung zeigt, nicht in gleichem Maße an das Original gehalten. Der Künstler des lateranischen Exemplares war strenger, gewissenhafter als die übrigen. Nur die Falten des Chitonüberfalles ließ er leicht im Winde bewegen. Sonst hat er alle wesentlichen Züge des Originales bewahrt, wenn seine Arbeit an Feinheit und Schärfe auch sehr zu wünschen übrig läßt. Die Wiederholung in Kopenhagen zeigt etwas größere Abweichungen vom Original. Die mittlere Falte des Überfalles legt sich, vom Winde ergriffen, ganz flach an den Körper. Überhaupt haben hier die Faltenrücken keinen solchen kraftvollen, einzeln klar sich absetzenden Charakter wie am Vorbild. Sie folgen schmiegsam den Körperformen. Am weitesten ging der Kopist des Exemplares in München. Er begnügte sich nicht mit der großen, ruhigen Anlage, sondern suchte mehr Bewegung in die Figur hereinzubringen und ihre Erscheinung etwas anmutiger zu gestalten. Deshalb ließ er den Chiton mit lässiger Natürlichkeit von der linken Schulter heruntergleiten und die Falten des Überfalles von leichtem Winde ergreifen. Die flatternden Falten umspielen die Brust so, daß dieselbe fast wie nackt aus der unruhigen Umgebung heraustritt. Für diesen Zug wie für das Heruntergleiten des Chitons hatte der Künstler sicher Vorbilder in der Art der Hera Barberini vor sich. Er steigert aber den Bewegungsinhalt der Figur noch weiter, der Stand ist nicht mehr ruhig frontal, eine starke Drehung in den Hüften macht den Gesamteindruck unruhiger. Dieser ganz äußerlich-barocke Zug, das willkürliche Hereintragen von Bewegung in die Figur, das ganz unmotivierte Flattern der Falten wirkt sehr unerfreulich und ist künstlerisch ein ganz rohes, äußerliches Mittel zu Effekten. Die augusteische Zeit hat auch diese äußerliche Bewegtheit sorgfältig vermieden. Nirgends finden wir die leiseste Spur von Drehung in einer Figur, noch von Falten, die im Winde flattern.

An diese äußerlich bewegte Figuren lassen sich als aufs engste verwandt, einige andere Statuen anschließen, welche dieselben künstlerischen Eigenschaften zeigen und auch in die claudische Epoche gehören:

1. Museo Torlonia T. LXXXI, 322.

2. Sammlung Jacobsen Nr. 531. Der Kopf ist nach Herrn Jacobsens Mitteilungen zugehörig und trägt die Züge der Livia. Es ist überaus wahrscheinlich, daß die Ehrung der berühmt-schönen und klugen Prinzessin sich auch in der claudischen Epoche fortsetzte. Aus dieser Epoche muß unsere Statue stammen. Vgl. Not. degli Scavi 1898 S. 291, Fig. 3 S. 292 Nr. 3 (Patroni). — Ny-Carlsberg Glyptoteks, antike Kunstvaerker T. XL, 531.

3. Paris, Louvre, Cat. somm. 1242, Fot. Gir. 1370; der augusteische Kopf, wie mir E. Michon freundlichst bestätigt, nicht zugehörig.

4. Madrid, Prado, Einzelaufnahmen Nr. 1607—09; Hübner Nr. 83; Clarac 834A, 2090A. Wie mir P. Arndt aus seinen Notizen gütigst mitteilte, ist die Zugehörigkeit des Kopfes nicht sicher.

Alle diese Statuen bilden mit den vorigen eine engere Gruppe. Sie bekunden alle Vorliebe für Motive des 5. Jahrhunderts, für die großen Götterbilder dieser Epoche. In ihrem Gewandmotive zeigen sie eine eigentümliche Vermengung der Hera Barberini und der Demeterstatue in Venedig. Man könnte mit großer Wahrscheinlichkeit vermuten, daß für alle vier Figuren ein gemeinsames Vorbild vorliegt, zu welchem die Figuren in Paris einerseits und in Rom und Kopenhagen anderseits in ähnlichem Verhältnisse stehen wie die Statuen im Lateran und der Glyptothek zu der Demeter in Venedig. Die Figur in Madrid dagegen ist eine ganz freie Umbildung. Am treuesten ist das Vorbild mit seiner ganzen breiten, würdigen Ruhe an der Pariser Statue kopiert. Die Figuren im Museo Torlonia und Kopenhagen zeigen in den Falten des Überfalles eine willkürliche, ganz unmotivierte Bewegung. Die Falten sind vom Winde ergriffen. Während sie an der Statue in Kopenhagen mit etwas langweiliger Regelmäßigkeit nur aufgeblasen sind, flattern sie am Exemplare im Museo Torlonia weit hinaus. Sonst stimmen diese beiden Figuren Zug für Zug überein. Die Statue bei Torlonia ist in Einzelheiten etwas reicher. — Viel weitgehender ist die Bewegtheit in der Figur zu Madrid, die mehr Bewegungsinhalt und eine leichte, wiegende Schlankheit zeigt.

Der Mantel ist schmäler, durchsichtiger geworden. Er ist nicht mehr eine schwere, verhüllende Stoffmasse, sondern schmiegt sich den Formen des Körpers an. Der Chiton läßt unten beide Beine wie naß durchscheinen. Der Überfall hängt länger herunter, als bei den vorher betrachteten Statuen. Die Brüste treten stark körperlich hervor. Überall ist eine Bewegung eingeführt. Nicht nur die herunterlaufenden, geschwungenen Falten des Überfalles sind von leisem Windhauch ergriffen, sondern selbst der Zipfel des Mantels am rechten Unterschenkel flattert kühn heraus. Auch in den Hüften eine starke, gesuchte Drehung. In dieser Hereinführung von willkürlicher Bewegung haben wir somit einen sehr wichtigen und interessanten Zug in der Geschmacksrichtung der claudischen Kopisten kennen gelernt. Und diese läßt sich auch auf anderen Gebieten verfolgen. Ich erinnere nur an die Figuren der Basis von Puteoli (ein sicher datiertes claudisches Werk, siehe Br.-Br. T. 575, Text von Sieveking) und an einige Panzerstatuen, die aller Wahrscheinlichkeit nach in dieselbe Zeit gehören. So an den Caligula im Louvre (Cat. somm. 1235; Clarac 277, 2373) an eine Statue in Neapel mit aufgesetztem nicht zugehörigem Kopf des Trajan (Fot. 5182) und an eine andere Panzerstatue in der Gallerie der Kandelaber des Vatikans (Nr. 248), wo die Lederstreifen des Panzers in ganz ähnlicher Weise vollkommen unmotiviert vom Winde ergriffen sind. Als letzter Ausläufer dieser Richtung ist die Figur des Titus in Olympia (Olympia, Tafelband III, Bildwerke T. LX, 1) zu erwähnen. Dieser Geschmack im Kopieren, diese Vorliebe für die äußerliche Bewegtheit scheint so bedeutend und so weitverbreitet, daß man sie neben anderen Merkmalen zur Datierung der Kopien bei großer Vorsicht sehr gut verwerten kann. So möchte ich von manchen Kopien, die eine ganz willkürliche Bewegung in die großartige, majestätische Anlage der Figur des 5. Jahrhunderts hereinbringen, wie die capitolinische Athena (Furtwängler, Masterpieces Fig. 37) und der Apoll Barberini im Konservatoren-Palast (Bull. comm. 1887 T. XX bis XXI) vermuten, daß sie der claudischen Zeit angehören. Daher gehören weiter: eine Figur in den Uffizien zu Florenz (Einzelaufnahmen Nr. 91; Alinari fot. 1240a; Amelung, Führer Nr. 91 [187] S. 65) und die Statue in der Villa Doria-Pamfili (Br.-Br. T. 538; Röm. Mitt. 1901 [XVI] T. I, II, S. 21 ff., von Amelung besprochen), endlich die Wiederholung

der Kore Albani im Palazzo Ceparelli in Florenz (Furtwängler, Meisterwerke 102/3 Fig. 14).[1]) — Es ist überaus lehrreich, in diesem Zusammenhange daran zu erinnern, wie ganz anders die griechische Kunst das Moment der Bewegung zu seinen Zwecken verwendet hat. Jedes Flattern der Falten diente hier zur organischen Klärung, oder zur Steigerung der Raumwirkung. Deshalb sind die Niken des Parthenongiebels und des Paionios so überzeugend schön, darum haben wir hier in diesen beiden Schöpfungen die unübertrefflichsten künstlerischen Ausdrücke für schwungvolles, rasches Vorwärtsstürmen und sanftes, leises Herunterschweben vor uns. Das Gewand ist hier in seiner Bewegtheit ein Hauptelement der Gesamtwirkung.

Eine der prächtigsten und großartigsten Figuren, die uns die claudische Epoche hinterlassen, ist die überlebensgroße Statue einer Römerin als Fortuna in Berlin Nr. 587 (Beschreibung der Skulpturen S. 227 Nr. 587; Clarac 421, 825 und 438H, 2464G), von der mir durch die gütige Vermittlung von Herrn Professor Winnefeld eine gute photographische Aufnahme vorliegt. Der Kopf sitzt ungebrochen am Körper. Die Figur steht aufrecht auf dem rechten Bein, das linke ist leicht in Schrittstellung zurückgezogen. Sie trägt den Chiton, darüber den Mantel, der auf der linken Schulter aufliegt, hinter dem Rücken über die rechte Hüfte hervorgezogen, mit einem wulstigen Rand über dem linken Unterarm geworfen ist. In der linken Hand hält sie das an den Oberarm gelehnte antike Füllhorn. Der Kopf ist ganz leicht nach rechts gewendet, zeigt sehr stark idealisierte, allgemeine Züge. Die Haare sind in der Mitte gescheitelt und leicht gewellt zur Seite gestrichen. Am Nacken der charakteristische claudische Zopf. An dem Kopf das hohe Diadem und die geknotete Priesterbinde, die zu beiden Seiten herunterhängt. Die stark idealen Züge in Verbindung mit dem claudischen Zopf und mit der Priesterbinde treffen wir auch an dem vielbewunderten Kopf der sogen. Juno Ludovisi, nur daß hier der Kopf einem praxitelischen Idealtypus mehr angenähert ist. In beiden Köpfen müssen wir idealisierte Porträts

[1]) Siehe auch die Sitzfigur Not. degli Scavi 1900 S. 253. Die Ansätze zur willkürlichen Bewegung in der Faltengebung siehe auch am Torso Ny-Carlsberg, Glyptoteks antike Kunstvaerker T. XXI, 304a. Diese Statue mit ihrem linearen Reichtum schließt sich noch eng an die augusteische Zeit. — Vgl. l. c. T. XXI, 301.

vornehmer römischer Damen der claudischen Zeit erkennen. — Ich möchte vermuten, daß die sogen. Juno Ludovisi zu einer ähnlichen Statue gehört hat. In unserem Denkmälervorrat begegnen wir noch mehreren einzelnen Köpfen, die auch allgemein ideale Züge mit der Modefrisur der claudischen Zeit und der Priesterbinde vereinigen. Die mir bekannten Beispiele sind: 1. Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 548, wo der Kopf auf eine Statue der Diana Lucifera aufgesetzt ist, 2. ein Kopf auf einer schwebenden Nikestatue in der Villa Albani, Einzelaufnahmen Nr. 1121 bis 1122, die auf einen praxitelischen Aphroditetypus zurückgreift. (Die ganze Statue: Clarac 416, 719A; Helbig, Führer Nr. 837; vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 558 Anm. 1.) 3. Der Kopf der Kalliope im Musensaal des Vatikans (Helbig, Führer Nr. 280). 4. Kopf in Neapel, der zum Einsetzen bestimmt war, Nr. 6289. 5. Der Kopf einer Venus Anadyomene, Neapel Nr. 6292. 6. Ein Kopf in Genua im Palazzo Bianco; Einzelaufnahmen Nr. 1368/69.[1])

Die Figur in Berlin geht in der Gesamtanlage auf eine großartige Erfindung des 5. Jahrhunderts zurück, von der wir mehrere Wiederholungen nachweisen können: 1. Der sogen. Hera[2])-Torso aus Ephesos in Wien, Br.-Br. T. 507. 2. Eine stark ergänzte Figur in Florenz im Giardino Boboli: Einzelaufnahmen Nr. 280. 3. Eine Statue im Palazzo Altemps zu Rom. 4. Eine Figur im Giardino Barberini zu Praeneste und Aspendos (vgl. Clarac 978B, 2524E). 5. Lackorinski: Städte Pamphyliens und Pisidiens I S. 94 Fig. 71 (siehe Arndt, La Glyptotheque Ny-Carlsberg, Text S. 91).

Die ganze Gesamtanlage der Fortuna in Berlin stimmt mit den aufgezählten Statuen überein, nur daß das Standbein verändert und der Mantelwulst nicht mit dem linken Ellbogen festgedrückt, sondern über den linken Unterarm geworfen herabhängt. Es ist vom Interesse, die Gewandbehandlung unserer Figur mit dem Wiener Torso zu vergleichen. An beiden tritt der Formenschatz des Originales bedeutend bereichert

[1]) Vgl. weiter den Kameo; Furtwängler, Antike Gemmen T. LII 9. Bd. III S. 319. Auch hier idealisiertes Bildnis mit unruhig flatternder Priesterbinde.

[2]) Die Benennung als Hera ist ganz grundlos. Der Torso aus Ephesos ist eine römische Porträtstatue. (Vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 118, 1; Masterpieces S. 84, 4; Berl. Phil. Wochenschr. 1901, Sp. 19.)

vor uns. Allein, während am Wiener Torso alles wie ein Bergstrom rauschend dahinfließt, ist die Wirkung der Berliner Fortuna überaus nüchtern, äußerlich ohne jede ergreifende Kraft.

In die Reihe der genaueren Kopien gehört die überlebensgroße Statue einer Römerin im Museum zu Kairo (vgl. Catalogue general des antiquités Egyptiennes du Musée du Caire Edgar: Greek sculpture T. XII Nr. 27477 S. 22). Die Figur ist eine etwas knappe, harte Wiederholung der kleinen Herculanerin mit ungebrochenem Porträtkopf einer älteren römischen Matrone mit vollen, gesunden, wenig ansprechenden, aber durchaus individuellen Zügen. Die Frau trägt die griechische Melonenfrisur, nur vorne löst sich eine Reihe von kleinen Löckchen von der eigentlichen Haarmasse ab. Bei der Armut der römischen Künstler, bei dem allgemeinen Mangel an gestaltender Formkraft läge es am nächsten, die Abweichung von der claudischen Modefrisur so zu erklären, daß der Kopist mit geistloser Sklavenhand auch die Haartracht einfach vom Vorbilde entlehnte. Jedoch wird man bedenklich, sobald man die bemalten römisch-ägyptischen Mumienporträts genauer betrachtet und hier ganz derselben Haartracht begegnet, wie an unserer Statue. Und diese Mumienmasken wurden doch unmittelbar nach dem Leben gearbeitet![1]) Somit hat sich die Melonenfrisur in der claudischen Zeit nicht nur als eine künstlerische, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach auch als eine Lebenserscheinung erwiesen. Ich muß im allgemeinen betonen, daß das Bild, das wir von den Frauenhaartrachten der Kaiserzeit auf Grund der Münzen gewinnen, ja nicht vollständig ist. Die Herrschaft der Mode war nicht so tyrannisch streng, wie es gewöhnlich angenommen wird. Den raffiniert-komplizierten Luxus, welchen die Prinzessinnen in den Haartrachten entfalteten, konnten sich nur wenige erlauben. Es gibt zahlreiche Büsten und Statuen, die unsere Behauptung bestätigen. — Die Melonenfrisur

[1]) Auf diese Denkmälergattung hat mich Herr Professor v. Bissing in dankenswerter Weise aufmerksam gemacht. Ebenfalls seiner Güte verdanke ich, daß ich seine hierher bezüglichen Ausführungen, die in dem prächtigen Werke über Kom-esch-Schukafa erscheinen werden, schon während dem Drucke dieses Buches lesen konnte. (Siehe Kom-esch-Schukafa S. 147, Beiblatt II, c. c. S. 147; siehe auch Berlin Nr. 11650; Journ. of hell. Stud. 1904 (XXV) S. 225: On the dating of the Fayum Portraits (Edgar); und die Graefschen Mumienporträts.)

war an den Idealtypen des praxitelischen Kreises allgemein. In der griechischen Kunst des 4. Jahrhunderts finden aber wir schon die ersten Ansätze zur porträtartigen Ausgestaltung dieses Idealtypus, so an einem Kopf früher im athenischen Kunsthandel: Einzelaufnahmen Nr. 1291—92, und an einem Kopf in Catajo (Dütschke, Bildwerke VI, 544 Photographien im Handel).[1]) Die Zusammensetzung von römischen Porträtköpfen mit griechischen idealen Gewandtypen wirkt vielleicht nirgends so unangenehm, verletzend, wie an der Matronenstatue in Kairo.

Eine ähnliche Abweichung von der Modefrisur, wie an dem eben betrachteten Standbilde sehen wir auch an einer Frauenfigur des Louvre mit einem Knaben am Arme. (Cat. somm. 1224; Clarac 316, 2387; Fot. Gir. 1379.) Die Gruppe wird allgemein als Messalina und Britannicus bezeichnet, jedoch hat Bernoulli diese Benennung mit Recht angezweifelt. (R. I., II, 1 S. 360 T. XXXIV, 13—18.) Der Kopf der Frau ist aufgesetzt, aber nach E. Michons freundlicher Mitteilung wahrscheinlich zugehörig. Die Haare sind leicht gewellt; über der Stirne eine Reihe von losgelösten, geringelten Löckchen. Aus den Gesichtszügen spricht herber Ernst und spröde Feierlichkeit. Die Gruppe, wie sie vor uns steht, zeigt eine deutliche Anlehnung an die berühmte Gruppe des Kephisodotos, an die Eirene mit dem Plutosknaben. Mit dem Bilde dieser herrlichen Schöpfung in der Seele empfinden die Augen den gesuchten Reichtum, die lose Zerfahrenheit unserer Gruppe um so schmerzlicher. Das Gewandmotiv, das wir an der Frauenfigur sehen, ist eine empfindungslose, leere Bereicherung eines Typus, der sicher im praxitelischen Kreise entstanden ist. Als nächste Analogie erinnere ich nur an die anmutige, schöne Bronzestatue der Münchner Glyptothek, die sogen. Spinnerin (Furtwängler, Beschreibung Nr. 444 S. 366. — A. Flasch, Die sogen. Spinnerin, Festschrift der Universität Erlangen 1901), wo aber der Mantel nicht über den Kopf gezogen ist.[2])

In diesem Kreise müssen auch die sogen. Balbustöchter im Nationalmuseum zu Neapel erwähnt werden. Die Benennung ist, wie schon

[1]) Weiteres Beispiel für römischen Porträtkopf mit Melonenfrisur, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 66; Amelung, Führer T. 10 S. 85. (Amelung denkt dabei an Plautilla, die Gemahlin des Caracalla.)

[2]) Vgl. die Statue ehemals im Palazzo Giustiniani: Bull. Comm. 1905 S. 5.

oben angedeutet wurde, mehr als unsicher; fest steht dagegen, daß sie alle nach der Haartracht der claudischen Zeit angehören.

1. Nr. 6249. Der Kopf zugehörig. Im Motive eine Weiterbildung der großen Herculanerin.

2. Nr. 6242. Die Zugehörigkeit des Kopfes zweifelhaft. An dem Zopf hinten vieles aus Gips ergänzt. Körper: geringe Wiederholung der kleinen Herculanerin.

3. Nr. 6244. Der aufgesetzte Kopf ist sicher zugehörig. Das Gewandmotiv ist eine vorzüglich gearbeitete Wiederholung der kleinen Herculanerin.

4. Nr. 6242A. Der Kopf ist gebrochen, aber zweifellos zugehörig. Die jugendliche Figur steht im Motiv der praxitelischen Kore. (Vgl. Amelung, Florentiner Antiken S. 33), die in der römischen Kopistenzeit sehr beliebt war und unzähligemal wiederholt wurde. In Rom ebenso wie in den Provinzen. In Olympia finden wir auch einige Kopien. Unsere Figur zeichnet sich unter den übrigen durch eine besonders feine, sorgfältige künstlerische Ausführung aus. Die Statue ist mit einer außerordentlichen technischen Gewandtheit gearbeitet. Man beobachte nur, mit welcher Geschicklichkeit die Falten, die schichtenweise über die linke Schulter gelegt sind, unterhöhlt wurden, um den Eindruck des wahren Herabhängens hervorzutäuschen. Und eben in diesem Detail an der Mantelpartie über der linken Schulter ist der Künstler der reicher verschlungenen mannigfaltigen Art der Faltengebung des wahrscheinlich praxitelischen Vorbildes nicht gefolgt (vgl. Amelung, Florentiner Antiken, Abb. auf S. 34; Einzelaufnahmen Nr. 817; Berlin Nr. 379), sondern hat eine einfachere, deutlich gegliederte, nüchterne Art der Faltengebung vorgezogen, die auch schon durch mehrere Künstler vorgebildet wurde. Wir erinnern nur an die köstliche Figur auf einer Dreifußbasis in Athen (Österr. Jahreshefte II T. V S. 255; Svoronos, Das Athenische Nationalmuseum T. XXIX; Hauser, Die neuattischen Reliefs S. 68 Nr. 98), an die Statue der Hiereia aus Rhamnus (Ephém. arch. 1891 Pin. 5), endlich an die beiden Torsen aus Magnesia und in der Villa Borghese (Nr. CLXIX; Magnesia am Meander S. 207 Abb. 209—210). Die beiden letzten repräsentieren nebeneinander eine große Bereicherung und eine große Vereinfachung desselben Motivs. Die Statue in der Villa Borghese ist

sehr lehrreich dafür, wie die Kopisten im 1. Jahrhundert n. Chr. gearbeitet haben. Sie wird wahrscheinlich noch in die augusteische Zeit gehören. Sehr ungeschickt und mißglückt ist an der Neapler Figur die etwas gesuchte Verwertung der dekorativen Faltengebung am herabhängenden linken Arm, wo der Künstler eine Partie, wie der aufliegende Mantel des Hermes Ludovisi beinahe kopiert hat, offenbar um die Umrißlinie des Körpers deutlicher hervorzuheben. Der Eindruck ist aber höchst beunruhigend, verwirrend.

Hier schließen wir an zwei Figuren, ebenfalls im Nationalmuseum zu Neapel, die eine aus Herculanum, die andere aus Pompei:

1. Nr. 6250 (Herculanum). Kopf modern. Das Gewandmotiv ist roh nach hellenistischen Vorbildern gearbeitet. Vgl. die sogen. Euterpe im Louvre, Röm. Mitt. 1900 S. 195; Cat. somm. 518; Fot. Gir. 1136.

2. Nr. 6047 (Pompei). Römerin im Motiv der Pudicitia. Kopf modern.

Durch die Fundumstände kann der claudischen Epoche zugeteilt werden: die Statue des Lateranischen Museums Nr. 445 (Helbig I S. 453 Nr. 678 [445]; Benndorf-Schöne, Bildwerke des Lateranischen Museums S. 132 Nr. 213; Bernoulli R. I, II 1, S. 326; Reinach, Rep. II, 2 S. 665 Nr. 8), die man auf Grund der daneben gefundenen Inschrift mit Drusilla identifizieren wollte. Der Kopf ist modern. Der rechte Vorderarm und der Rand der Plinthe ergänzt. Die Statue ist eine schematische Kopie nach einer Schöpfung, die wir als eine späte, effektvolle Umarbeitung der praxitelischen Kore betrachten. Die beste Kopie davon ist uns in dem Torso von der Insel Claudos im British Museum erhalten. (Siehe Amelung, Die Basis des Praxiteles S. 54 Abb. 28; Furtwängler, Originalstatuen S. 36 [310] Anm. 2; Berl. Phil. Wochenschr. 1896 S. 243.)[1] Das Original wird wohl kaum vor dem 1. Jahrhundert v. Chr. entstanden sein. Es gehört zu den Schöpfungen dieser Epoche, die zwar sehr wirkungsvoll und packend aber keine Originale im eigentlichen Sinne sind. Die Abhängigkeit von der praxitelischen Kore ist ganz klar: das nämliche Gewandmotiv nur effektvoll auf Gegensätze angelegt. Die zarte lyrische Anmut ist hier in eine prunkende phantasievolle Rhapsodie um-

[1] „Ein gemischtes, eklektisches Werk“ (Furtwängler l. c. Sp. 243).

gesetzt. Diese Schöpfung so raffiniert auf momentane Wirkung angelegt, scheint auf die römischen Künstler eine große Anziehungskraft ausgeübt zu haben. Nicht nur an unserer Lateranischen Statue, sondern auch bei einem Torso in Olympia (T. LXIII, 3) erkennen wir dieses Werk als Vorbild. Die Wirkungsmittel haben aber die kopierenden Künstler nicht erfaßt. Das Exemplar im Lateran wirkt ungegliedert, unklar, wie eine starre, plumpe Stoffmasse. Die Frau hält in der linken Hand eine Weihrauchbüchse (Acerra), der rechte Arm war vermutlich betend erhoben.

Leider sehr stark zerstört sind auf uns gekommen zwei weibliche Porträtstatuen aus dem antiken Theater zu Vicenza, die jetzt in dem dortigen Museo Civico aus mehreren Stücken zusammengesetzt am Boden liegen. (Abgebildet: Italia artistica, Giuseppe Pettina, Vicenza S. 68.) Das Gewandmotiv beider erinnert an die sogen. Venus Genetrix, nur daß hier beidemal im Rücken der Mantel hinzugefügt ist.[1]) Ähnliches Gewandmotiv ist mir sonst an keiner Porträtdarstellung bekannt.

a) Der Kopf gut erhalten, mit claudischem Zopf, gescheiteltes, einfaches Haar. Am Kopfe die Spuren vom Einzapfen fürs Strahlendiadem. An den Brauen Farbspuren. (Antonia?)

b) Der Kopf weniger gut erhalten, die obere Hälfte über den Augen abgebrochen. Ringellöckchen, die sich an den Schultern fortsetzen, wodurch die Zugehörigkeit des Kopfes gesichert ist. Durch das charakteristische Kinngrübchen könnte man an Agrippina erinnert werden.

Zwei Statuen ebenfalls aus claudischer Zeit habe ich mir im archäologischen Museum zu Spalato notiert.

1. Im Motiv der Eumachia. Die Bruchfläche des Halses paßt genau auf den Torso, die Zugehörigkeit des Kopfes kann also als gesichert betrachtet werden. Am Nacken der charakteristische claudische Zopf.

2. In einem beliebten Motive des 4. Jahrhunderts, das wir schon bei der Besprechung der Statue der Sulpicia Platorina ausführlich behandelt haben. Der Kopf, der auf dem Torso sitzt, mit trajanischer Frisur ist nicht zugehörig. Die Zusammensetzung ist ganz willkürlich.

[1]) Eine Statuette in diesem Motiv steht im Wiener Hofmuseum. Einen zu solcher Statuette gehörigen, fein gearbeiteten rechten Arm habe ich mir im Museum zu Spalato notiert.

(Beide Statuen stehen im ersten Saal links vom Eingange in der Ecke, dem flüchtigeren Blicke entzogen.)

Damit ist die Reihe der Statuen, die wir mit Sicherheit in die claudische Zeit datieren dürfen, in Italien erschöpft. In Griechenland aber haben uns die Ausgrabungen in Olympia einige weibliche Porträtstatuen geschenkt, die mit ziemlicher Sicherheit in die claudische Epoche gehören. Wir wollen unsere Aufmerksamkeit diesen Figuren zuwenden, bevor wir die unsicheren Statuen genauer ins Auge fassen.

Was wir vor allem bemerken, ist, daß die Schöpfungen, denen wir begegnen, künstlerisch geringwertiger sind, als die in Italien gefertigten Werke. Griechenland ist nicht nur politisch, sondern auch künstlerisch Rom erlegen. Italien hat bereits die künstlerische Führung übernommen. Die größeren Aufträge verlocken die bedeutenderen Bildhauer nach Rom. In Griechenland treffen wir nur handwerksmäßige Arbeiten, nur unfähiges, langweiliges Kopistentum. Das eigene Kunstwollen, die selbständige Naturbeobachtung, die Erfindungskraft ist auch hier längst abgestorben. Die weiblichen Porträtstatuen, die in Olympia gefunden wurden, bestätigen das Gesagte, sie sind geringe Wiederholungen aus einem sehr engen Typenkreis. Man empfindet es als einen traurigen Hohn der Kunstgeschichte, daß wir in Griechenland in keiner anderen Epoche so vielen Künstlersignaturen begegnen, wie eben in dieser unfähigen, unselbständigen Zeit des Nachahmens und Kopierens.

Gleich die erste Statue, die wir zu betrachten haben (Olympia: Bildwerke III, T. LXIII, 2) trägt Künstlerinschrift auf der Basis: *Διονύσιος Ἀπολλωνίου Ἀθηναῖος ἐποίει.* Der Schriftcharakter entspricht nach Dittenberger und Löwy (Olympia Bd. V [Text] Nr. 646; Löwy, Inschriften griechischer Bildhauer S. 234 Nr. 331; Corpus inscr. Att. III, 420) dem 1. Jahrhundert n. Chr. Man könnte an die Verwandtschaft dieses Künstlers mit dem Verfertiger der Neapler Doryforos-Herme oder des Torso vom Belvedere denken, jedoch ist dies bei der großen Beliebtheit dieses Namens im 1. Jahrhundert n. Chr. sehr unsicher. (Vgl. Furtwängler, Inschriften aus Olympia: Arch. Zeitung 1879 S. 147 Nr. 293.) Und diese Datierung in das 1. Jahrhundert wird durch äußerliche wie innere Gründe bestätigt. Die Statue stimmt mit dem ebenfalls im Metroon gefundenen Standbild des Claudius-Zeus (Olympia III, T. LX, 1) in den Maßen, in

Arbeit und Stil so genau überein, daß die Vermutung sehr nahe liegt, beide Statuen seien als Gegenstücke gearbeitet worden. (Olympia III S. 256/7.) Dazu kommt noch bestätigend der Kopf mit claudischer Frisur, der, soweit man auf Grund der bestoßenen Oberfläche urteilen kann, auf die jüngere Agrippina deutet. (Vgl. Bernoulli, R. I, II, 1, T. XXXV, 1—8.) Kaiser und Kaiserin waren also als Gegenstücke aufgestellt.

Von dem Gewandmotiv, in dem die Kaiserin dargestellt ist, haben wir bisher schon zwei Beispiele kennen gelernt: an der Livia in Neapel und an der Statue aus Atrapalda im British Museum (Nr. 1988). Alle diese Schöpfungen sind Wiederholungen von Werken des 4. Jahrhunderts in der Art der sogen. Artemisia. Zu der großen Bereicherung der Erscheinung tritt hier ein neues Moment hinzu: das nasse Ankleben des Stoffes. Als Arbeit ist das Standbild des Dionysios unter den übrigen olympischen Frauenfiguren verhältnismäßig noch das beste: es ist frischer, lebensvoller als die übrigen.

Die Statue auf T. LXIII, 6 hat Treu mit Wahrscheinlichkeit mit Poppäa Sabina (der Gattin Neros) identifiziert. (Wernicke, Olympische Beiträge II, Jahrbuch des arch. Inst. 1894 [IX] S. 110 ff.; Olympia III S. 259.) Die Gesichtszüge zeugen von einer starken Idealisierung. Die Kanten an Nase, Mund und Augen sind sehr weichlich abgerundet. (T. LXIV, 2.) Die Haare sind vom Gesicht als aufgelockerte Masse mit deutlichem Streben auf Wirkung abgehoben. Man hat hier an ein Wetteifern des Künstlers mit dem in unmittelbarer Nähe stehenden olympischen Hermes gedacht, wohl nicht mit Unrecht. Der Kopf war separat gearbeitet und in die Statue eingezapft. Sie trägt in den Haaren die Priesterbinde, in den Locken noch Reste von roten Farbspuren. Die Statue ist eine ganz geringe Werkstattarbeit, wie sie wohl zu dieser Zeit massenhaft verfertigt und beim Verkauf nur mit Köpfen versehen wurden. Im Gewandmotiv ist sie eine vertrocknete Wiederholung der praxitelischen Kore. Auch in den Proportionen ist die Figur verunglückt.

Wie wenig selbständig die Kunst auch in Griechenland in dieser Epoche ist, zeigen auch die dekorativen Gewandfiguren an den Reliefs des Hyposkenions im Dionysostheater zu Athen (Br.-Br. T. 15; Mon. dell. Inst. Bd. IX T. XVI), die wahrscheinlich dem neronischen Umbau ihre Entstehung verdanken. Die weiblichen Gewandfiguren wiederholen

alle bekannte Typen. Die eine zeigt das Motiv einer Demeterstatue des 4. Jahrhunderts (Br.-Br. T. 15[1]) oben links; vgl. Furtwängler, Originalstatuen T. V, 1 S. 31), das seine glänzendste Ausbildung wahrscheinlich durch Praxiteles selbst erfahren hat. Als Vorbild für die nächste Figur (Br.-Br. oben rechts) können Schöpfungen in der Art des Torso von Halicarnaß im Louvre (Furtwängler, Originalstatuen S. 32. B. C. H. 1893 T. XVI; Cat. somm. Nr. 2838 mit Abb.) in Betracht kommen. Die Figur bei Br.-Br. links unten ist Kopie eines Artemistypus des 4. Jahrhunderts, das unter dem Einflusse der Athena Parthenos entstanden war. (Furtwängler, Originalstatuen T. VII, 1, S. 38; Amelung, Führer, Braccio Nuovo S. 51 Nr. 38 T. V; Furtwängler, Meisterwerke, S. 88, 5.) Diese Reliefs sind nur flüchtige, rohe, dekorative Arbeiten, mußten aber in diesem Zusammenhange wenigstens kurz erwähnt werden.

Bei den übrigen Statuen, die wir noch hier betrachten wollen, haben wir keinen sicheren Anhalt zur Datierung. Nur stilistische und künstlerische Gründe sprechen dafür, daß wir sie in das 1. Jahrhundert setzen. Vor allem sind es einige Sitzfiguren, die nach dem Charakter ihrer Arbeit hier behandelt werden müssen.

1. Die Statue der sogen. Olympia Museo Torlonia T. 20 Nr. 77, Kopf modern.

2. Die sogen. Agrippina in der Villa Albani Nr. 79, Description de le Villa Albani S. 15 Nr. 79; Clarac, 932, 2367. Nach P. Arndts freundlicher Mitteilung der Erhaltungszustand von Kopf und Körper sehr verschieden. Zugehörigkeit des Kopfes fraglich. (Bernoulli, R. I, II, 1 S. 184 Nr. 12.)

3. Florenz, Uffizien Nr. 35; Amelung, Führer Nr. 85. Der Kopf modern.

4. Ein sehr schöner Torso in Verona, Museo Civico Nr. 37. (Vgl. Not. degli Scavi 1891 S. 8 Nr. 2; Röm. Mitt. 1891 S. 326/7.) Alle diese Statuen sind Repliken eines berühmten Originales, von dem mir noch vier weitere Wiederholungen bekannt sind:

5. Rom, Kapit. Mus. Nr. 84; Helbig, Führer Nr. 468.

6. Florenz, Uffizien Nr. 34; Amelung, Führer Nr. 80.

[1]) Vgl. Svoronos, Das athenische Nationalmuseum T. LXI—LXIV.

7. Neapel, Museo Nazionale Nr. 6029; Bernoulli, R. I., II, 1, T. XXII S. 381 ff.; Arndt-Bruckmann, Griechische und römische Porträts, T. 713/14.

8. Eine verschollene Statue abgebildet: Insigniores statuarum urbis Romae Icones. Joannes Jacobus Rubeis. Formae urbis Lib. II T. 122. Unter dem Stuhl ein Hund, wie am Exemplar im Museo Torlonia. Ganz anders sind dagegen die Haltung des Kopfes und die Beine des Stuhles. Sonst mit den übrigen Exemplaren übereinstimmend. Die Statue ist erwähnt bei Duhn, Annali 1879 S. 194; wo das Exemplar sich gegenwärtig befindet, konnte ich nicht ermitteln.

Daß all diesen Wiederholungen eine hochberühmte, großartige Erfindung der phidiasischen Epoche zugrunde liegt, ist zweifellos. Wenn Amelung in seinem Führer auf Grund der Abweichungen, die an der einen Statue in Florenz (Nr. 35) zu beobachten sind, diese aus der Reihe der Wiederholungen ausschließt und für sie ein anderes Original konstruieren will („im Beginne des 4. Jahrhunderts" S. 60), so kann ich seiner Meinung nicht beistimmen. Die stilistischen Unterschiede des erwähnten Exemplares, die er für das zweite Original in Anspruch nehmen will, sind nur Kopistenfreiheiten, Umbildungen. Die Statue Nr. 35 in Florenz ist sicherlich nicht als eine strenge, verläßliche Kopie zu betrachten. Der Künstler dieser Florentiner Statue ist ein Kopist, der durch den schmäleren Aufbau eine entschiedene Neigung für spätere Formen besitzt und der durch die tief ausgearbeiteten Falten des Überfalles, die im Winde flattern, durch die Drehung in den Hüften, die Züge des Originales effektvoll umgestalten wollte. Und eben diese Umbildung strenger, würdevoller Originale der phidiasischen Epoche auf rein äußerliche effektvolle Weise, das Hereinbringen von Drehung und im Winde bewegten Falten haben wir als charakteristische Merkmale einer Gruppe der claudischen Porträtstatuen kennen gelernt. Was Amelung also als wesentliche Unterschiede angesehen hat, so daß er auf Grund derselben ein zweites Original voraussetzen zu müssen glaubte, hat sich als eine Geschmacksrichtung der claudischen Kopisten herausgestellt. Damit haben wir für die Florentiner Figur durch diese Analogien auch einen Datierungsanhalt gefunden.

An dieser Stelle interessieren uns außer diesem Exemplare nur die Stücke, die unter 1, 2 und 4 angeführt sind und die nach ihrer Arbeit

wohl noch in die erste Hälfte des 1. Jahrhunderts zu setzen sind. Bei ihnen verspürt man noch deutlich den mächtigen Geist des Originales. Man ist unmittelbar an die sitzenden, majestätischen Götterfiguren des Parthenonfrieses und an einige Grabreliefs erinnert, die aus dem Kreise des Phidias stammen. (Berlin Nr. 941.) Diese Sitzfigur ist eine herrliche Erfindung, die man nicht genug bewundern kann.[1]) Die breite, majestätische Ruhe wird hier in einer lässig dahingegossenen, formal vollkommen geschlossenen Figur ausgedrückt. Die drei oben erwähnten Kopien müssen als die verläßlichsten betrachtet werden. Man vergleiche einmal den vorzüglich gearbeiteten Torso in Verona in entsprechender Ansicht (Röm. Mitt. 1891 S. 326) mit der Artemis am Parthenonfries. (Br.-Br. 194.) Dasselbe System der zusammengeschobenen dekorativ gedachten, gehäuften Falten. Derselbe unermüdliche, unerschöpfliche Reichtum der Einzelformen, die sich alle dem großen künstlerischen Gedanken unterordnen. Eben die Wiedergabe der zusammengeschobenen, knittrig kleinen, linear unklaren, formal so wenig faßbaren Falten ist an diesen Exemplaren außerordentlich gelungen, während eben gewöhnlich diese Details, die so stark im Formempfinden einer großen, unwiederbringlichen Epoche wurzeln, den Kopisten unverständlich bleiben. Man vergleiche nur, was die späteren Künstler aus diesen Formen gemacht haben, z. B. am Exemplar im Kapitol. Diese Phidiasische Erfindung hat wahrscheinlich als Grabfigur gedient und ist deutlich auf die Seitenansicht komponiert.

An diese sitzenden Figuren des 1. Jahrhunderts reihen wir die Gruppe einer Frau mit einem neben ihr in Toga stehenden Knaben an im Kapitolinischen Museum zu Rom. (Gallerie Nr. 56.) Die Deutung als Agrippina und Nero ist ganz unsicher. Der Kopf der Frau weist auf Renaissance-Arbeit. In den Gesichtszügen, in den Augen ein absolut unantiker Ausdruck. Die Gruppe ist rein äußerlich zusammengefügt, roh ausgeführt.

Endlich schließen wir hier noch einige Torsen an, die mit Wahrscheinlichkeit in das 1. Jahrhundert n. Chr. gesetzt werden dürfen:

---

[1]) Für die Verwendung von Sitzfiguren am Grabe siehe Furtwängler, Sammlung Sabouroff T. XV—XVII und Nachtrag zu T. XV—XVII weiter die wundervoll großgedachte Grabstatue aus Kalkstein in dem Museum zu Alexandria, Mon. et Mem. 1897 T. XIX (Collignon).

1. Lateran Nr. 459. Der Kopf fremd. Eine seltsame Kombination von zwei Gewandmotiven, einerseits der Bronze-Athena in Florenz, andererseits der Betenden. Der Künstler hat beide zu einer raffiniert reicheren Wirkung vereinigt. Die Arbeit ist gut und frisch, mit scharfen schmalen Falten.

2. Torso aus Korinth im Motive der kleinen Herculanerin. Amer. Journ. of Arch. 1902 S. 424 Fig. 2.

3. Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 80 (Amelung S. 96 Nr. 80 T. 13; Bernoulli, R. I., II, 2 S. 132). Der Kopf nicht zugehörig. Der Torso eine geringe, wertlose Wiederholung der großen Herculanerin.

4. Torso in Verona (Not. degli Scavi 1891 S. 5 Fig. 1, Einzelaufnahmen Nr. 6). Die Statue geht auf ein Motiv des 5. Jahrhunderts zurück, etwa in der Art des sogen. Heratorso in Wien.

5. Villa Albani: sitzende Frauenfigur, Fot. Nr. 1893. Der Kopf ist, wie mir P. Arndt freundlichst bestätigt, nicht zugehörig. Hat auch ursprünglich wahrscheinlich Porträtkopf getragen. Die Figur sitzt gerade aufrecht auf einem lehnenlosen Stuhl. Für das Gewandmotiv muß ein Vorbild aus dem 5. Jahrhundert vorliegen, das wir aber in keinem anderen Exemplare nachweisen können. Sie trägt den Chiton mit tiefem Überfall und den Mantel darüber, der auf der linken Schulter aufliegend über den Rücken gezogen den ganzen Unterkörper umhüllt. Als Erfindung können wir dieser Sitzfigur keine so hohe künstlerische Bedeutung zuerkennen, wie den bisher betrachteten. Die Anordnung der Glieder ist lässig, locker; sie sind mehr gut beobachtet, natürlich, als durch innerliches Sehen erfunden. Unter den Blumen am Schlosse sind einige, wie mir P. Arndt mitteilt, antik. Eine Tatsache, welche die Verwendung am Grabe nicht ausschließt.

6. Dresden, Leplat T. 92; Reinach, Rep. I, 766, 1888. Am Kopf, der ungebrochen mit der Statue aus einem Stück gemeißelt ist, der Scheitelstück ergänzt.

7. Dresden, Augusteum T. 16; Leplat T. 90. Kopf alt, aber nicht zugehörig. Reinach I, pl. 764, 1880.

8. Eine Figur im Garten der Villa Mattei zu Rom. Matz-Duhn Nr.1427.

9. Eine Figur im Giardino Boboli zu Florenz.

10. Eine Statue ehemals im Palazzo Giustiniani (Bull. comm. 1905 S. 8). Kopf modern. Alle die zuletzt aufgezählten Figuren im Motive der

sogen. Pudicitia. (Amelung, Führer durch die vatikanischen Sammlungen T. IV, 23.) Nur die Figur im Palazzo Giustiani ist als Arbeit hervorragend.

11. Statue einer Römerin, München, Glyptothek Nr. 311. (Furtwängler S. 321 Nr. 311; Reinach, Rep. pl. 931, 2370; Bernoulli, R. I., II, 1 S. 192, Fig. 31. Der Kopf auf T. 20.) Der Kopf ist nicht zugehörig. Der Körper ist eine geringe Kopie nach einem Originale des 4. Jahrhunderts. Es liegt wahrscheinlich ein Demetertypus des Praxitelischen Kreises zugrunde.

12. Collezioni del Conte Cernazai di Udine T. XXVIII Nr. 395, S. 63. Torso im Motiv der praxitelischen Kore.

13. l. c. T. XXVIII Nr. 396, S. 63. Im Motive der Themis vom Rhamnus sehr nahe verwandt. (Eph. arch. 1891 T. 4.) Beide geringe provinziale Arbeiten.

Zum Schlusse dieses Abschnittes wollen wir noch in aller Kürze die bisher gewonnenen Resultate zusammenfassen. Die römische Kunst ist bereits in der augusteisch-claudischen Epoche keine eigentliche schöpferische Tätigkeit, sondern nur Kopieren. Der augusteisch vornehme Geschmack vermeidet mit großer Sorgfalt und gewisser kalter Scheu alles, was monumentale Wirkung hervorrufen könnte. Wir sahen größtenteils dekorativ wirkende, linear bereicherte Kopien. Die großen, plastischen Werke der augusteischen Zeit verdienen ja nicht jene Lobpreisungen, die man ihnen neuerdings zuerkennen wollte. Nur in der ornamentalen Kleinkunst hat diese Epoche wirklich etwas außerordentlich Schönes und Wertvolles gezeitigt. Die köstlichen Akanthusranken mit den reizend dazwischen-gestreuten Tiermotiven an der Ara Pacis gehören zu den allerentzückendsten Erzeugnissen der antiken dekorativen Kunst.[1]) — In der claudischen Zeit erwacht die Vorliebe für die großen Göttergestalten des 5. Jahrhunderts für größere Formen, aber die Hinzufügung von momentaner, unmotiviert äußerlicher Bewegung zerstört jede tiefere Wirkung.

Daß der Kunst der frühen Kaiserzeit bereits an selbständiger Formkraft, an eigener Gestaltungsfähigkeit mangelte, lassen auch die literarischen Quellen erraten. Plinius spricht klagend von dem raschen, unberechenbaren Geschmackswechsel (N. H. XXXIII, 139); von Augustus berichtet

[1]) Über ihr Verhältnis zu der hellenistisch-alexandrinischen Toreutik gedenke ich in einem anderen Zusammenhange ausführlich zu handeln.

derselbe Schriftsteller, daß er eine besondere Vorliebe für die Kunst des Bupalos und Athenis hatte, ihre Bildwerke nach Rom bringen ließ, um mit denselben den Giebel des palatinischen Apollotempels zu schmücken. (N. H. XXXVI, 13.) Andererseits erfahren wir, daß man in Rom in Privathäusern mit Leidenschaft griechische Kunstwerke zu sammeln beginnt.[1]) Wir hören von der Sammlung des Asinius Pollio, M. Tullius Cicero und der edle, geniale Agrippa hielt eine glänzende Rede über die Gründung eines großen, öffentlichen Kunstmuseums in Rom. (Vgl. Furtwängler, Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit S. 12.) Der Gedanke ist großartig — würdig dem großen Staatsmann —, aber zugleich ein untrügliches Zeichen für die Schwäche der eigenen Kunst.

Das unsichere Hin- und Herschwanken des Geschmackes, die Begeisterung für die vergangene, dahingeschwundene Schönheit einer früheren Kunst, der Sammeleifer —, das sind alles Erscheinungen, die sich mit dem Empfinden einer selbständigen, originellen Kunstepoche nicht vertragen.[2]) Ganz richtig hat Th. Schreiber, Alexandrinische Toreutik S. 404, geurteilt: „Ein Verlangen nach raschem Wechsel der Formen und Gedanken ist bei gesunden Kunstzuständen nicht denkbar, erst recht nicht in den griechischen Blütezeiten, wo Tradition so viel und Originalität so wenig galt. In der römischen Kunstwelt leben aber ganz andere Instinkte."

---

[1]) Vgl. Urlichs, „Griechische Statuen im republikanischen Rom. 13. Progr. d. von Wagnerschen Kunstinstituts, Würzburg 1880. — Bonner Jahrbücher H. 103 S. 92 (Dragendorff). — Furtwängler, Statuenkopien S. 544 ff.

[2]) Vgl. Mommsens Urteil, Röm. Gesch. Bd. V, Einl. S. 4: „Das Greisenalter vermag nicht neue Gedanken und schöpferische Tätigkeit zu entwickeln und das hat auch das römische Kaiserregiment nicht getan."

Vita.

Ich bin als Sohn der Eheleute Kgl. Rat Alexius Hekler (†) und Wilhelmine Kralovanszky am 1. Februar 1882 in Budapest geboren, röm.-kath. Konfession. Nach Absolvierung des Kgl. V. Bezirks-Gymnasiums meiner Vaterstadt widmete ich mich seit 1899 an der Universität in Budapest juristischen Studien und promovierte mit der Schrift: „Die soziale und wirtschaftliche Krise in Italien". Darauf beschäftigte ich mich, durch den Verkehr mit meinem väterlichen Freunde Herrn Prof. Riedl in Budapest angeregt, mit archäologischen Studien. Diese führten mich nach Athen, Bologna, Bruxelles, Firenze, London, Mantua, Modena, München, Neapel, Olympia, Paris, Rom, Spalato, Verona, Vicenza, Wien und Konstantinopel, wo ich in den Museen überall mit Berücksichtigung auch der orientalischen Denkmäler arbeitete. Vom Jahre 1904 besuchte ich außerdem die Vorlesungen und archäologische Seminare an den Universitäten in München und Paris. Ich hatte das Glück, die Antikensammlungen von Rom im Frühjahr des Jahres 1906 unter Führung des Herrn Prof. Furtwängler besichtigen zu können.

Inzwischen wurde ich zum Konzeptsadjunkt im Kgl. Ungarischen Ministerium für Kultus und Unterricht ernannt, das mir in dankenswerter Weise durch die Gewährung eines einjährigen Urlaubes und Verleihung eines Staatsstipendiums die Beendigung meiner archäologischen Studien ermöglichte.

In München habe ich hauptsächlich die Vorlesungen der Herren Professoren Furtwängler, v. Bissing und Pöhlmann gehört, denen ich für die mannigfach erteilten Anregungen auch an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank ausspreche.